

01067  
3  
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

ASPECTOS TRADICIONALES EN LA DRAMATURGIA DE ANTONIO BUERO VALLEJO

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
MAESTRIA EN LETRAS HISPANICAS



PRESENTA

ARTURO OROZCO TORRE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ESTUDIOS SUPERIORES

1990

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

	PAG.
INTRODUCCION	1
1. ANTECEDENTES	11
1.1 PANORAMA DEL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XIX	11
1.1.1 <u>EL GRAN GALEOTO</u> , JOSE DE ECHEGARAY	34
1.1.2 <u>REALIDAD</u> , BENITO PEREZ GALDOS	42
1.2 PANORAMA DEL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XX	50
1.2.1 <u>LOS INTERESES CREADOS</u> , JACINTO BENAVENTE	80
1.2.2 <u>DIVINAS PALABRAS</u> , RAMON DEL VALLE-INCLAN	87
1.2.3 <u>LA CASA DE BERNARDA ALBA</u> , FEDERICO GARCIA LORCA	95
2. ANTONIO BUERO VALLEJO	110
2.1 LA PRESENCIA DE ANTONIO BUERO VALLEJO DENTRO DE ESTE MARCO TEATRAL	110
2.2 IMAGEN BIOGRAFICA DEL ESCRITOR	114
2.3 MOMENTO DE DEFINICION EN SU VOCACION DE DRAMATURGO	127
3. PERMANENCIA Y TRADICION	133
3.1 EL GRAN CONTRASTE ENTRE LA LUZ Y LA SOMBRA	140
3.1.1 EN LA ARDIENTE OSCURIDAD	145
3.1.2 EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO	160
3.2 RETORNO A LOS CLASICOS GRIEGOS	174
3.2.1 LA TEJEDORA DE SUEÑOS	178
3.2.2 LLEGADA DE LOS DIOS	193
3.3 FABULA, LAS PREOCUPACIONES DEL AUTOR POR EL ARTE PARA EL BIEN	207
3.3.1 LAS PALABRAS EN LA ARENA	211

3.3.2 CASI UN CUENTO DE HADAS	221
3.4 TEATRO DE INDOLE HISTORICA	234
3.4.1 UN SONADOR PARA UN PUEBLO	238
3.4.2 LA DETONACION	250
3.5 LA PRESENCIA DEL IDEALISMO GENEROSO	262
3.5.1 MITO	266
3.5.2 LAS MENINAS	276
3.6 ARRAIGO EN LA LITERATURA PICARESCA	288
3.6.1 HOY ES FIESTA	292
3.6.2 EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO	304
3.7 INFLUJO DE LA COMEDIA DE LOS SIGLOS DE ORO. EL HE- ROISMO Y LA SALVACION DE LA VERDAD	314
3.7.1 MADRUGADA	318
3.7.2 CAIMAN	331
3.8 TRASUNTO DE LA NOVELA DE GALDOS	342
3.8.1 HISTORIA DE UNA ESCALERA	347
3.8.2 LAS CARTAS BOCA ABAJO	359
4. CONCLUSIONES	383
5. BIBLIOGRAFIA	400



## INTRODUCCION

"Siempre ha habido un elemento de tensión entre la calidad y la popularidad del arte, lo cual no quiere en modo alguno decir que las amplias masas del pueblo hayan alguna vez tomado por principio posición - contra el arte cualitativamente bueno en favor del arte inferior."<sup>1</sup> Como es natural, la apreciación y comprensión de un arte más complicado implica mayor dificultad de aceptación que formas estéticas menos elaboradas; pero la falta de intelectualización de acuerdo a lo expresado no impide estrictamente la comunión con la obra manifestada, aunque no se asimile en su plenitud la calidad estética. De esta manera, se puede observar que la asimilación y comunicación entre la gran colectividad no depende siempre de la excelstitud cualitativa. "Las masas no reaccionan ante lo que es artísticamente bueno o malo, sino ante impresiones por las cuales se sienten aseguradas o alarmadas en su propia esfera de existencia. Toman interés en lo artísticamente valioso con tal de que les sea presentado de - forma acomodada a su mentalidad, esto es, con tal de que el tema sea - atractivo."<sup>2</sup>

En el caso del dramaturgo Antonio Buero Vallejo se debe hablar de un arte de elevado rango cualitativo, pero no de falta de expresividad estética en su creatividad dramática; también se puede precisar el enlace inevitable que se encuentra entre la dramaturgia bueriana y el receptor - al que va dirigida, en ella se da, justamente, una relación entre antigua y moderna, entre atávica y vanguardista, entre tradicional e innovadora -

junto a la innegable presencia de una polémica vehemente y febril inhe-  
rente a la vitalidad estética de la obra. Todo ello ha recibido, como me-  
ritoria forma de recompensa, el homenaje colectivo. Un respeto general se  
da en las distintas capas de la sociedad en torno a la figura de Buero -  
Vallejo; no tan sólo son los intelectuales, los críticos, los especialis-  
tas los que están al tanto de cada nueva producción del escritor, sino -  
también el público masivo que tiene un interés constante por la signifi-  
cación que su obra posee en la escena hispánica.

Ahora bien, en el caso de esta literatura teatral se puede ex-  
plicar que el escritor-comunicador haya logrado semejante reciprocidad en  
el fenómeno estético si se advierten los elementos artísticos que le dan  
consistencia a su obra. Su mayor logro estriba principalmente en la pre-  
sentación de un tema rico emocionalmente aunado a un mundo moral en cri-  
sis, y éste, a su vez, determinado atractiva y adecuadamente a una menta-  
lidad colectiva también. Sus temas los trata con las sólidas bases de la  
tradición medular, que se vuelven asidero cíclico para el espectador y, -  
al mismo tiempo, una innovación experimental en busca de una contempora-  
neidad estética universal.

El creador ha ofrecido en la escena lo que en ella se quería -  
ver; lo que en ella necesitaba enjuiciar una sociedad sufriende para al-  
canzar una ubicación después de un resquebrajamiento moral tan grave como  
el que vivía el conflictivo proceso de los años posteriores a la guerra -  
civil española: "... hasta ahora, el drama español -por definición y de-

Jando aparte buenas excepciones- era un drama externo, de gestos y palabras (...) con situaciones en las que difícilmente se podía identificar - al espectador; y en la obra de Buero Vallejo, en cambio, el drama es interno y profundo ..."<sup>3</sup>

De tal manera, al enfocar las más sobresalientes figuras de la dramaturgia del siglo XX español, surge inevitablemente la presencia de Antonio Buero Vallejo que marca una nueva edad para la escena hispánica; una edad que sin olvidar las glorias dramáticas de la tradición propone formas renovadoras que implican una recuperación para el hastío y el estado caduco al que había llegado la creación teatral. No son ya los idealismos grandielocuentes del siglo pasado los que conducen las disposiciones del escritor, no es tampoco el alarido percedero el que sustenta la rebeldía del artista hacia las determinantes franquistas; Buero Vallejo -por lo contrario- sabe asumir una realidad moral, social y dramática para buscar ubicación a su peregrinar vivencial.

El dramaturgo indaga, a través de su obra, las formas conducentes hacia una reciprocidad estético-masiva que se sustentan en la conformación de su dramaturgia; él toma el vestigio que había dejado la guerra para alcanzar nuevas interrogantes y nuevas respuestas al mundo de la desolación, del rumbo perdido, de los valores vencidos. El logra conformar un interesado auditorio que necesitaba encontrar una real correspondencia a sus cuestionamientos, una nueva estética que surge de los vestigios literarios del pasado para cimentar y recrear un presente promisorio en -

busca siempre de la comunión entre pueblo y renovación teatral. La tradición y la renovación se advierten como un movimiento pendular en la obra de Buero Vallejo; este trabajo se ocupará preferentemente de los aspectos tradicionales dejando para otro, en preparación, la gran fuerza renovadora. Es tal el dinamismo y la magnitud de sus aportaciones innovadoras que éstas precisan de un estudio autónomo en que los designios de estas directrices sean la consigna de mayor trascendencia en la obra del escritor. Estos anhelos de investigación y búsqueda, latentes en toda su dramaturgia, encuentran expresión plena en dramas específicos que serán observados desde ese enfoque en un estudio, por separado, dada la abundancia de su creación literaria-teatral.

Una sociedad requiere una asimilación en cuanto al infortunio colectivo para asumir una nueva actitud o un distinto enfoque en las afecciones provocadas por su desgarramiento moral. Cuando termina el fenómeno bélico de la guerra civil española se inicia un período de vehementemente desasosiego que abarca toda una década en la cual se encubría de una manera silenciosa y obligada una realidad estrujante; este disimulo ignominioso se estremece con la llegada de Historia de una escalera, la primera obra de Buero Vallejo que alcanza la escena hispánica. Por medio de un enjuiciamiento público en cuanto a la realidad en la que el ser español pensaba, pero que nadie, dramáticamente, en la misma España se atrevía a dilucidar, se inicia la presencia de Buero Vallejo en la escena. Velada, indirecta, con impuesta discreción, fue, sin embargo, el referido escritor el primero que se atrevió a aludir, comparativamente, a -

la sociedad española anterior y posterior a la guerra civil.

Por supuesto, Buero Vallejo, como todo gran escritor, puede ser visto desde distintas perspectivas, presentar diversos significados y -por lo tanto- variadas interpretaciones. Se señala, así, su intento de búsqueda seria y constante a través de su devenir teatral. Según dice Ricardo Doménech, uno de los más importantes estudiosos del escritor, la obra bueriana responde al deliberado empeño de llegar a una síntesis de dos estilos antagónicos: el realismo y el simbolismo. En este caso, el término simbolista no se acredita como una referencia al famoso movimiento poético francés de finales de siglo. Simbolismo, aquí, implica significación, importación, imagen, cambio, abstracción, búsqueda.

Ahora bien, el dramaturgo se surte de las venas mismas de la tradición para sustentar los designios de su dramática, aspecto éste de tal trascendencia que da motivo al presente trabajo:

"El problema de Buero sería que, desde su primera obra, se encuentra limitado por la forma habitual de nuestro teatro. Lo que era -y es- suficiente para contar pequeñas historias sobre las desavenencias matrimoniales y los problemas del servicio doméstico, se revela inmediatamente limitativo para afrontar la problemática que le interesa a Buero. A partir de esta consideración, todo el teatro de Buero habrá de

plantearse como un experimento o investigación formal; cada vez, a la hora de expresar los conflictos, tendrá que empezar por interrogarse sobre los hipotéticos o inexistentes caminos por los que aventurarse. Pero siempre sin 'romper' rotundamente con nuestras vías tradicionales, partiendo de ellas, no sé exactamente si como un lastre inevitable, un lastre conveniente o un lastre superfluo." 4

Como se señalaba anteriormente, la dramaturgia de Buero Vallejo está trazada entre sobresalientes fueros del pasado e innovadoras vertientes del presente que son establecidas ampliamente por el creador; estas dos actitudes son de extraordinaria beligerancia en la obra buerense, puesto que en el equilibrio de ambas está la impresión del más trascendente escritor dramático español de posguerra. Este binomio estético es necesario decirlo no resiste siempre una clasificación jerárquica estricta en su variada producción porque en repetidas ocasiones escribe gestaciones dramáticas que sostienen relación con el espíritu tradicional y, simultáneamente, con los afanes de una nueva originalidad.

Desde luego, no se olvide que lo más importante en el referido escritor es el justo medio entre su hispanidad y la universalidad que se deduce del juego que realiza en todas sus obras teatrales. Es decir, la gran aportación que se da en tan interesante producción es el adecuar todo un universo de ideas con un mundo particular y local. Buero, en este -

sentido, ha logrado un equilibrio perfecto: por una parte es el hombre - espectador del mundo que nunca olvida su determinante nacional y, por la otra, es el nacionalista que rescata valores y tradiciones sin olvidar su siglo, lo que pasa en él y la conflagración de testimonios cosmopolitas - que destina hacia las nuevas formas de su experiencia literaria.

En su obra, se presenta la intención adecuada de sus intereses creativos como el justo medio entre lo nacional y lo internacional, entre lo particular y lo universal, entre la tradición y la innovación. De ahí su fama, su polémica, el homenaje que se rinde a su nombre y la extraordinaria aceptación entre sus coetáneos; su evidente calidad dramática - como ya hemos señalado- se patentiza cumplidamente en la comunicación - amplia y virtual que ha logrado. Su teatro, posiblemente, no sería el que es de no tener esta acogida masiva en la escena española: "Es muy de apreciar y de elogiar que el teatro de Buero Vallejo haya prendido en el público nacional, tan poco dado a admitir siempre cualquier creación artística que traiga consigo alguna que otra propuesta sería."<sup>5</sup>

De todo lo anterior se infiere que las cualidades señaladas hacen definitiva la obra y el devenir estético del referido dramaturgo ya - que el espíritu hispánico, recogido en los dramas que se estudian más adelante, evoluciona por el influjo que ha ejercido el teatro occidental sobre la dramática hispana.

En el desarrollo que se seguirá para el presente estudio se -

concede un capítulo a la trayectoria general del teatro español en el siglo XIX como marco de referencia en relación a la tradición española que recoge Buero Vallejo en sus obras. Por esta razón principia el estudio en el romanticismo ya que, en la época moderna, es a partir de esta corriente que aparece una preocupación por recobrar los temas de la herencia literaria española; se trata de revisar los principales momentos de esta literatura así como sus características más sobresalientes. Se han escogido dos obras de los escritores más representativos de este siglo -Eche-garay y Galdós- para analizar sus principales elementos en relación con la literatura tradicional. Más adelante se revisará también la concatenación dramática durante el siglo XX bajo las mismas premisas; asimismo se estudian escritores y obras capitales de la dramática española del siglo XX -Benavente, Valle-Inclán y García Lorca en este caso- que recogen y se estimulan también bajo los tópicos de la tradición literaria hispánica.

Con tales bases histórico-dramáticas se continuará la revisión del tema central en la obra creativa de Antonio Buero Vallejo puesto que, a través de ella, como marco teórico, se están recogiendo esencias, conflictos y afecciones del pueblo español. Es decir, el bagaje tradicional que guarda la dramaturgia hispánica, los elementos que de ésta perviven y se recrean en las obras de los grandes dramaturgos del XIX y del XX son los que darán la pauta, la base teórica donde se sustenta el análisis de la tradición en el dramaturgo cuestionado. Evidentemente, la cultura supone conciencia de continuidad y Buero Vallejo es un eslabón más de la enorme cadena llamada tradición literaria; las obras que en el presente -



estudio se analizan implican la voz personal de un esteta en conflicto - con su realidad, su aportación no tan sólo al mundo de la literatura sino también y básicamente de la cultura española.

Este proceso de incorporación puede parecer algo habitual e - inevitable en un gran escritor como Buero Vallejo que, en efecto, lo es, pero existe un compromiso consciente por parte de él al tomar comporta---mientos, vivencias, modelos permanentes y darles actualidad y vida pro---pia; es decir, "vino nuevo en odres viejos", acción dramática que se - afirma sobre la remembranza de antiguas formas literarias para establecer una actualidad estética y social.

## INDICE DE NOTAS DE LA INTRODUCCION

- 1 Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, p. 415
- 2 Ibiden, p. 416
- 3 Eduardo Haro Tegglen, "Críticas" en Teatro español 1950-1951, p. 98
- 4 José Monleón, "Un teatro abierto" en Teatro de Antonio Buero Vallejo, pp. 23-24
- 5 Francisco Sitja Príncipe, "Acerca de Buero Vallejo", en Agora, p. 29

## 1. ANTECEDENTES

### 1.1 PANORAMA DEL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XIX

En España, el siglo XIX se caracteriza por una suma de modificaciones sociales, políticas y morales que se enlazan para dar acento peculiar a esta centuria. Devenir de acontecimientos, de guerras internas, de inconformidades, de vicisitudes y de esperanzas que traen como conclusión última el desaliento que toma dominante obstinación en la generación del 98. Sin embargo, el fenómeno como tal, tiene muy anteriores componentes que se enlazan en la trayectoria moral e histórica del pueblo hispano. El siglo XIX simplemente es el manifestante de una realidad decadente que ya no se puede soslayar; es el que delata, el que revela; el que enfrenta impulsos, ilusionismos y carencias hasta llevarlos a sus últimas y deplorables consecuencias. El reflejo que pueden tener estos hechos en el espíritu humano determinan una fuerte relación de causa a efecto; un conjunto de lazos, de aspiraciones y de proyecciones entre las cuales se revela una correspondencia esencial: la del arte como imagen y conciencia de una historia.

Si a la estricta luz del devenir hispánico la pasada centuria implica una incoherencia entre el orden y el caos, entre el gobierno y el pueblo, entre la apariencia social y la verdad espiritual; en el aspecto literario dramático las determinantes características de esta época toman presencia en dos movimientos de condiciones definitivas: el romanticismo que ocupará la primera mitad del siglo y el realismo que será cultivo li-

terario de la segunda época del mismo.

De hecho, la primera tendencia referida ha tomado como fecha estricta de anuncio el año de 1835 en que el famoso drama del Duque de Rivas, Don Alvaro o la fuerza del sino, fue estrenado; sin embargo, este dato sólo resulta evidente ante el afán exacto de precisar una circunstancia que identifique un movimiento literario. Se puede considerar el año de 1808, con todo el sentido social y ético que esta fecha implica, como el inicio de una nueva época que tiene como testimonio fundamental la transformación de una sensibilidad, de una ideología, de una actitud y de una estética literaria y teatral.

"... es evidente que, cuando en la tercera década del siglo se escriben las primeras obras del Romanticismo oficial, el proceso de creación de una nueva sociedad va ya muy avanzado. Ese proceso, aparte, repetimos, de los antecedentes, empieza a definirse el año de la invasión napoleónica."<sup>1</sup> Ante las circunstancias caóticas con que se inicia la déca--monónica centuria, el pueblo, desesperado por la situación, se revela en forma definitiva, exaltada y pasional -se puede decir- contra la arbitrariedad del invasor. El romanticismo para España es un grito de rebelión, es un sentido nuevo de vida, es la franca satisfacción de un límite, es el rechazo al mundo inhibido del siglo XVIII.

No son los designios del neoclasicismo, ni los supuestos racionales de su naturaleza los que estimularán las pasiones populares de la -

tierra hispánica. Sólo un grupo de orden minoritario que ayudó definitiva y sinceramente a sus dirigentes pudo sostener una trayectoria heroica bajo las premisas clásicas, pero la inmensa generalidad del país se conserva al margen de estas empresas. Si en España no hay un fenómeno específico que justifique la formación del movimiento como sucede entre los alemanes, si aquí no se tiene una coyuntura determinada que provoque las necesidades románticas, si existe -en cambio- una proximidad y una correspondencia entre circunstancia social y afanes estéticos. Con el hundimiento de Napoleón se sumerge también el último esfuerzo por hacer de Europa una unidad espiritual. "El Romanticismo surge de las reacciones militares que se oponen al cuño imperial unificador: es el grito de los que siendo dispares exaltan el derecho a ser distintos, a escapar al módulo uniforme."<sup>2</sup> De esta manera, el pueblo español no acepta el destino del invasor, el que surge con efectivo énfasis para impedir el dominio extranjero, para protestar heroicamente por una magnífica bandera: la libertad. Intenciones y circunstancias que sostienen una obligada conexión con las exigencias presupuestas por el romanticismo.

"En ninguna época puede disociarse el hecho literario del hecho histórico y social. En ésta menos que en ninguna otra, puesto que la vinculación de la creación personal a la historia y a la sociedad es justamente uno de los principios del credo romántico."<sup>3</sup> Aunque haya sido Alemania la primera en oponer un desaforado individualismo contra los firmes e impasibles postulados de la razón es, en España, donde hay una asociación de intereses liberales y un espíritu lleno de anhelos que se identi-

fica con esta tendencia. No en balde los primeros románticos germanos - alababan encarecidamente a Calderón, a los otros dramaturgos españoles - del siglo XVII y a la esencia misma del barroco. De esta manera, la Alemania romántica toma conciencia de que España es, ya por temperamento, el único país que no está sometido, realmente, a las bases racionales del - neoclasicismo.

Independencia, hispanidad y alma romántica dan comienzo e im--- pulso a la accidentada historia del ochocientos; actitud pasional que revela una nueva manera de vida que se encuentra en proceso de conforma--- ción. Actitud en que el artístico movimiento se une a dos causas, a dos - opuestos que excepcionalmente se unifican ante una misma consigna. Con--- tradición de intereses: liberalismo y tradicionalismo que se concretan - en un mismo afán independiente y nacionalista. De tal forma, realidad y - ficción, historicidad y esteticismo son dos ámbitos acordes, dos formas - complementarias de la realidad esencial.

El romanticismo en España, se debe advertir, sostiene elementos concordantes con las características que lo determinan en otras naciones. Muestra de esto es la búsqueda del sentimiento sobre la razón, del ins--- tinto y la fantasía sobre la ubicación; se ofrece también el resquebraja--- miento de las unidades dramáticas de raigambre aristotélica, la libertad estética desmesurada sin reglas ni absolutismos; además, la emotividad - vital vuelve a lo tradicional en lo caballeresco y legendario de la Edad Media; se presenta como un seudomisticismo religioso en una realidad hu---

mana y vigorosa que se contrapone a los rigores racionalistas.

Por otra parte, se debe recordar que, para algunos, el romanticismo hispano es la continuación de una tradición artística y dramática; es una concatenación sólo interrumpida por la resistencia helada del neoclásico. Aliento y energía que, gracias al enfoque romántico, se recobra y despierta a la postre de una centuria adormilada. Sin embargo, aunque el tradicionalismo temático implique una manera de recuperación de las fuentes nativas, esto no precisa una misma forma de concepción vital. Tal vez, si hubiera existido un desengaño auténtico, una conciencia de la realidad de ese momento histórico y de la ya manifiesta decadencia hispánica, el ser y el sentir español se hubieran volcado hondamente en el tráfigo romántico.

"Cuando en 1833 falleció Fernando VII, defensor del status quo y del gobierno autocrático, por razones políticas vivía en el extranjero un número bastante grande de literatos refugiados. Los principios de la libertad, sin embargo, no habían muerto en España, a pesar de estar muchas veces sólo latentes, y un nuevo espíritu de rebeldía estaba para brotar en el país. Al comenzar el reinado de Isabel II, regresa a España la multitud de 'emigrados', llevando consigo nuevas tendencias literarias, las cuales acababan de encontrar en Francia, en Inglaterra, en Alemania." 4

Por su parte, se debe advertir, que -en comparación con la poesía y la prosa- el teatro se adelantará en su rechazo a los ideales neoclásicos. Esto es absolutamente justificable si se considera que la dramática es un género más dinámico y activo que la narrativa o que las manifestaciones subjetivas de la lírica. El contacto con el público -receptor masivo- es necesariamente directo y, en este sentido, como rechazo o aceptación, la respuesta es inmediata. De ahí, la ruptura con la moralidad dieciochesca que había sido impuesta en sustitución del vigor ético -característico del teatro del siglo de oro.

En el teatro romántico se ofrecen toda clase de exaltaciones: -conjuros, amores conflictivos, heroicidades, infortunios, etc. Los defectos de un teatro basado en tales elementos fueron muchos, pero al menos -tuvo el mérito de rehacer parte del clima teatral español, el mayor de -Europa dos siglos atrás.

En España, entre los escritores románticos, tenemos la figura -de Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862). Avasallado por los entusiasmos románticos este escritor penetra a la tendencia; sin embargo, se le puede considerar como un escritor formal que no está caracterizado por las violencias emocionales del movimiento; conserva aún la retórica, el intento, lo externo. Es uno de los primeros románticos y, tal vez, el más representativo caso como autor de transición. Nacido en 1787 pertenece -más a la generación de Quintana que a la del Duque de Rivas; su formación se ubica dentro de los ecos clasicistas. "Aunque ingenio andaluz, era in-



genio del siglo XVIII, y su filiación no es ciertamente de Lucano y de Góngora, ni siquiera de Herrera y de la escuela de Sevilla, sino de Luzán, de Moratín y de Meléndez.<sup>5</sup> Si en la lírica tiene la finura, el cuidado y la discreción de las formas clásicas, en el aspecto teatral, en cambio, tiene una serie de componentes melodramáticos que lo orientan hacia una renovada vertiente, hacia una atmósfera de románticos intentos. Es un hombre de conciliación equilibrada entre el enfrentamiento de dos corrientes; tan exaltado como racional, tan impetuoso en su temática teatral como elegante en sus inspiraciones poéticas, tan patético y sentimental como conservador y severo, tan independiente como didáctico y, en específica síntesis, tan romántico como clásico.

La conjuración de Venecia y Aben-Humeia representan lo mejor de la obra de Martínez de la Rosa; el aliento romántico que caracteriza a la primera descansa más en el planteamiento, en la circunstancia melodramática y en la sucesión de acontecimientos que en el espíritu mismo del drama. En cuanto a la segunda, Aben-Humeia, se inspira en la tradición histórica; la trama se establece en la época de Felipe II y trata sobre las imprevistas pasiones que se producen con la rebelión de los moriscos en las Alpujarras. De romanticismo teatral -valga la redundancia- de ornamento específico, de situaciones rebuscadamente patéticas, de temas moros y pasiones equilibradamente exaltadas resultan las generalidades del drama.

Escribe, además, Edipo, donde el personaje tiene más que ver -

con lo sentimental que con el sentir trágico, aunque, desde luego es interesante su búsqueda temática en la tradición clásica.

En relación a los intereses teatrales, realmente, "su papel en la historia fue facilitar con su prestigio personal y político la aceptación de un estilo literario en el que pronto iban a brillar varios poetas de mayor inspiración."<sup>6</sup>

Sobre las mismas circunstancias históricas que acompañan a Martínez de la Rosa se desarrolla la vida y la obra de Don Angel de Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865). El también tiene una formación en las raíces clásicas, da un testimonio como participante de la tendencia liberal y triunfa en un desarrollo académico. Poeta descriptivo y dramático de reconocido mérito que en los años del destierro se introduce en las vertientes románticas inglesas y las asimila de manera evidente. En realidad la importancia del "aristócrata liberal", seudónimo que se le dio en su época, es que bajo los artificios de su estética se incorpora definitivamente el romanticismo a las letras españolas. Su obra, Don Alvaro o la fuerza del sino impone oficialmente -como ya se había señalado- la naturaleza romántica como forma imperante de un continuado proceso que se ha gestado desde años atrás. En ella está la representación dinámica de un ejercicio inaugural, la conciencia de una modificación vital y el incluirse -aunque tardíamente- a la realidad europea.

Una suma de características se hacen presentes en la obra para

testimoniar la adhesión y la interpretación de la nueva tendencia: el drama no está cimentado en las famosas unidades aristotélicas, sino que, por el contrario, rompe definitivamente con ellas en una persistencia por oponerse a la estabilidad clásica. Experimenta con gran libertad, casi libertinaje, con las determinaciones genéricas; la individualidad y caracterización de los personajes se constituye tanto en lo cómico como en lo trágico sin importar las contradicciones tonales. La prosa y la rima se alternan y, además, una profusión de combinaciones métricas con diversas rimas rompen con los arquetipos de un teatro anterior. La anécdota se muestra entre lo inverosímil, lo irracional y lo simbólico; la escenografía que pretende ser más una sensación interna que un marco decorativo, es, en realidad, un paisaje que lo tiene todo. Así se presentan riscos inaccesibles, malezas enemigas, ermitas primitivas y monásticas, cielos borrascosos y sufrientes, tenebrosa semioscuridad, peñascos, truenos, fatalidad y angustia. La anécdota transmite toda una provocación sentimental ya que no existe psicología sino la exageración en las situaciones pasionales; no importa la lógica sino la ampulosidad de una atmósfera moral.

El Duque de Rivas crea, con esta obra, las bases y características del movimiento hispano romántico: el ser humano oprimido ante una marejada de condiciones contrarias como son la fatalidad y las normas sociales, las pasiones desbocadas que sólo pueden alcanzar la redención a través de la muerte. La vida que se interrumpe en la obra de Rivas por el asesinato o por el suicidio es el símbolo de una rebelión ante el destino, ante la inclemencia vital y, sobre todo, ante los designios y la vo-

luntad de Dios.

Entre sus dramas más importantes destaca, también, El moro expósito que precisa, primordialmente, un recorrido hasta las temáticas de las gestas medievales. Este intento de reencontrar las primitivas fuentes de la literatura española nace más de un afán de importación que de un sincero sondeo de la literatura tradicional; no hay que olvidar que el romanticismo extranjero era el que había idealizado a España y a su período medieval. La legendaria historia de los Infantes de Lara sirve como tema a Saavedra para realizar un drama en doce cantos. Los personajes que aparecen en la obra, en especial Mudarra y Kerima, presentan un intenso sentimentalismo que los aleja de lo heroico y legendario. Sin embargo, el drama trata de abrirse camino hasta la más profunda emotividad; hasta lo extraordinario de la personalidad y de su vivencia. El tremendismo de la descripción -como sucede con el pasaje que nos narra la presentación de las cabezas de los Infantes en el recinto de un banquete- lo conectan con la inspiración romántica sin olvidar alguna tragedia de cuño clásico como Tiestes de Séneca, e incluso con un efectismo pasional característico del teatro del "aristócrata liberal". "A pesar de sus defectos, El moro expósito trajo un soplo renovador en la poesía del neoclasicismo moribundo, e indicó el camino de retorno hacia la tradición siempre vivificante del Romancero."<sup>7</sup>

Dentro de esta tendencia, también se debe señalar a Mariano José de Larra que es, en sí mismo, una naturaleza opuesta a la de Saavedra.

Si el Duque de Rivas determina una etapa de transición con avances románticos pero con temperamento clásico, el sentir y el pensar de Larra sigue adelante con la continuada evolución y pertenece ya propiamente al romántico afán. "Larra resume en su breve e intensa vida las actitudes y contradicciones del romanticismo. Insatisfecho y rebelde, se opuso a casi todos los usos vigentes de la época; cultor del yo, se vertió entero en su obra y adoró la fama; desesperado y trágico, se suicidó. (...) y todavía hoy, a más de un siglo de distancia, Larra es una espléndida piedra de toque."<sup>8</sup>

Su formación sujeta a las fuentes clásicas le otorga un racionalismo que se vislumbra en su producción literaria. De aquí su atinado sentido crítico que se hace patente en sus artículos periodísticos y su especial sentido del humor que destaca en las Escenas Matritenses como acontece en El café y en El casarse pronto y mal. "No se limita a ridiculizar con sátira afable los hábitos de la burguesía de su tiempo o a retratar con realismo fiel los tipos sociales. Va al fondo mismo de la psicología española, penetra en las causas de la decadencia y traza una visión mordaz, pesimista, del atraso de España."<sup>9</sup> Su obra de creación o de imaginación específica como son la novela y el teatro parece surgir de una identificación personal y obsesiva con la figura del trovador galaico del siglo XV y la vehemencia de sus pasionales amores. De tal forma, en su drama Macías -única producción teatral- se presenta el trágico personaje que experimenta las oscuras consecuencias de un romance imposible con una mujer casada; premonición o coincidencia literaria de las cir---

cunstances afectivas que habrían de destruir la vida misma del escritor. Macías "escrito en cuatro actos, en versos variados, es obra típica del romanticismo español, y es de estima."<sup>10</sup>

En el drama sobresale la actitud rebelde y heroica de una mujer casada, su heroísmo en relación a la muerte del amado, su actitud ante el impedimento amoroso y su suicidio como desenlace. El desarrollo anecdótico de la obra y la temática de relaciones extramaritales que sugiere, aunque sean puramente espirituales, implican todo un avance social en relación a las suspicacias morales y prejuicios de una época en que el escrupulo ético está en el dominio público. Ahora bien, el cuestionado problema de la honra que se presenta en el drama lo conecta con el pasado tradicional.

"... ¿puede calificarse de ecléctica la totalidad de la obra de Larra? Creemos que la respuesta ha de ser negativa. (...) Su Macías y su Doncel son sumamente románticos; también lo son la inmensa mayoría de sus artículos y ensayos; y lo es también el tono general de su crítica. La nota fundamental de ésta es la libertad." <sup>11</sup>

De la escuela épico-descriptiva, José Zorrilla (1817-1893) es considerado como uno de los más expresivos y sinceros literatos de la arrebatada tendencia. Su sentido de la realidad romántica alcanza una desinhibición temperamental que está exenta de exigencias normativas; su temática contiene fuertes elementos de popularidad en los cuales brota el

patrimonio moral y el sentimiento tradicional de España. Su naturaleza es inherente a la elegía espiritual de su pueblo y, por eso, su obra recobra el contorno de glorias pasadas, de bellas y fantásticas tradiciones. Dramaturgia de guerra, de desafío, de fiesta, de folklore, de imposibilidades amorosas entre moros y cristianos.

Zorrilla configura su expresión y su experiencia fuera del academismo neoclásico; el procedimiento y el rigor ya no existen porque su médula estética se subordina a los cauces románticos, al manantial de la exaltación emancipada. De ahí que sus intenciones literarias no estén sujetas a Meléndez Valdés o a Quintana. En cambio, de Espronceda hereda la sonoridad de la versificación, la particularidad trágica y la impetuosidad de la imagen; de Saavedra extrae la volitiva tendencia hacia temas históricos y legendarios.

La metamorfosis de las tradiciones españolas, la ensoñación que Zorrilla realiza del siglo de oro y la proyección imaginativa del romancero compendian sus intenciones estéticas fundamentales. Es decir, una hispanidad popular e idealizada se asocia a sus frecuencias heroicas, a la interpretación medieval, al empleo sugerente de lo árabe y de lo cristiano y, sobre todo, a la espontaneidad legendaria. Escritor profesional en el que se unifican tantos elementos: pobre y romántico, bohemio y nacionalista; castellano como veraz, definitivo en ocasiones como incongruente y superficial en otras. Zorrilla escribe numerosos dramas que imitan la temática de los siglos de oro; los problemas de justicia, honor

y lealtad son presentados con toques románticos sin apartarse de la tradición. Entre éstos se muestran El puñal del godo, En torno al Rey Rodrigo y Sancho García, así como algunas tragedias de rigor clásico, como Sofronía, Pilatos y destacan, sobre todo, El Zapatero y el Rey, Traidor, Inconfeso y mártir y Don Juan Tenorio.

El Don Juan de Zorrilla es, seguramente, la obra más conocida de la escena hispánica pues es costumbre antigua el que se le represente el día de difuntos. Inspirada en El burlador de Sevilla de Tirso de Molina, el drama establece una serie de características ya clásicas en el teatro español: la virtud en Doña Inés, la valentía sobrehumana en Don Juan, el honor en Don Gonzalo, la tercera celestinesca en Brígida y la gracia particular del criado español en el personaje de Clutti.

El drama se instala en el extraño encuentro entre el recato moral y social de la doncella y la porfía galante del hombre mundano. Entre desafíos caballerescos y aparecidos que vuelven del más allá para intervenir en el destino de los vivos se desarrolla la parte más imponente de la trama. Finalmente la pureza afectiva triunfa y el personaje femenino salva al terrible pecador que se redime gracias al amor y a su arrepentimiento ante las determinantes religiosas. "Se queda este drama, a pesar de sus inverosimilitudes y características melodramáticas del romanticismo, dentro de la mejor tradición del teatro nacional español."<sup>12</sup>

Zorrilla no desciende a las profundidades solemnes como lo hace



el Duque de Rivas, no tiene la raigambre clásica ni la trascendencia crítica de Mariano José de Larra, no alcanza el cúmulo de sensaciones y el rítmico vigor de Martínez de la Rosa; pero tiene, en cambio, algo tan primordial y común, algo tan imperioso y plástico que se advierte, principalmente, en el tratamiento de la leyenda y en la delectación popular del sentido religioso.

Aunque tenga ciertas etapas precursoras dentro del país y muchas fuera de él, además de una prolongación hacia mediados del siglo XIX, el pleno romanticismo español representa un florecimiento súbito y de poca duración. "Nos damos cuenta de la importancia del regreso del extranjero de los emigrados enterados de las corrientes dramáticas en vigor; y nos damos cuenta del hecho de que lo puramente romántico ha de buscarse en el período de 1834 a 1837..."<sup>13</sup> Entre estas fechas se ofrecen las más representativas obras dramáticas del romanticismo español: La conjuración de Venecia de Martínez de la Rosa en 1834, Macías de Larra en 1834 también, Don Alvaro del Duque de Rivas en 1835; además se debe citar dentro de la mencionada etapa El trovador de Antonio García Gutiérrez (1813-1884) en 1836 y Los amantes de Teruel de Juan Eugenio Hartzenbuch (1806-1880). Más tarde, sin embargo, con el "tenorio" de Zorrilla que se presenta en la escena española hasta 1844 el romanticismo teatral alcanza la cúspide de este significativo desarrollo.

Al lado de estos nombres anteriormente mencionados están el de Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) que escribe Elena y el de Ven-

tura de la Vega (1897-1865) que es el creador de El hombre de mundo, escritores que precisan un romanticismo de mayor reflexión y con más coherencia; términos intelectuales en sí mismos que implican una contradicción romántica, y, desde luego, el anuncio de una fase de transición que determina ya una nueva luz en el orbe teatral: el realismo.

Pero antes de introducirnos cabalmente al realismo, se debe mencionar a un escritor que es un caso muy especial dentro de la dramaturgia hispánica: José Echegaray y Eizaguirre (1832-1910) que se establece literariamente en un mundo que quiere ser de cenizas decadentes, de miserias morales y de discursos melodramáticos. Hombre de una generosa personalidad en un sentido polifacético de actividades; hombre que lo fue todo: matemático y economista, político y ministro, prohombre de la "restauración" y fundador del Partido Republicano Progresista, académico de ciencias y letras y controvertido autor dramático que, como tal, alcanza la máxima presea en el mundo de las letras. Obtiene el Premio Nobel de literatura en 1904.

"Echegaray no fue un realista romántico, ni un romántico realista, ni un realista, ni un neoclásico, ni un clásico. Fue un neorromántico, que pretendió desarrollar los problemas más candentes de la realidad entre los extremos del feroz romanticismo trasnochado y del más afectado retoricismo incipiente." 14

Se inicia en la dramaturgia por medio de un desarrollo original

en comparación a la sensibilidad mayormente definida de sus antecesores - y, además, con el impulso de un romanticismo disimulado. Si su raigambre tiende a conectarse con los lamentos románticos, sus dramas ya no se establecen en la Edad Media o en escenarios legendarios que pretendan un ámbito idealizado. El ansiaba condicionar escénicamente la realidad de su momento, pero este intento realista se encontraba aún involucrado con el tinte romántico de la pasada generación. La desolación, la obsesión nostálgica, la languidez afectiva, la insistencia en el honor sí están presentes en su obra, pero ésta se determina no en el pasado, sino en el presente de su momento histórico. Todas estas características de abolengo romántico son aplicadas a su momento histórico con la esperanza didáctica de una sublimación redentora, aunque el hecho de delatar los vicios morales de una sociedad lo conectan con una estirpe tradicional. "Los títulos, En el puño de la espada (1875) y En el seno de la muerte (1879), bastan para sugerir temas románticos, O locura o santidad (1877), en prosa, discute si es loco o es santo el protagonista, quien al descubrir que es hijo ilegítimo insiste en renunciar a todos sus bienes heredados."<sup>15</sup>

De la prolífica producción de Echegaray merece destacarse El gran galeoto, obra cumbre de su fertilidad dramática. Aunque de aparente presentación realista, en verdad su dramaturgia -en estos casos- es decisivamente de tratamiento romántico.

El caso de Echegaray y Elzaguirre es, seguramente, único en la historia del teatro español. Derramó su éxito por todo el orbe teatral de

su tiempo e incluso traspasa los confines del mismo en alas del reconocimiento internacional. "Echegaray llegó a ser comparado a Ibsen, a Sudermann, a Bjornson, los más célebres dramaturgos europeos de las nuevas tendencias realistas sociales."<sup>16</sup> Sin embargo, sus lauros habrán de agostarse de manera tan brusca que lo que había sido estruendoso esplendor se convirtió en desaliento rechazante por parte del público y, sobre todo, por parte de la crítica. Especialmente la generación del 98 habrá de presentarse como detractora enfática de la consabida dramaturgia.

En la búsqueda entre circunstancia histórica y circunstancia artística surge el realismo que trata en todos sus empeños de hacerse dueño de la llamada realidad; reproducirla, enjuiciarla, criticarla, redimirla, aprehenderla, hacerla suya y convertirla en verdad absoluta en pos de la redención artística. El realismo exige a los que buscan la identidad de la tendencia la presentación en la vida literaria y, lógicamente, en la vida teatral de todas las clases sociales; y, por ende, no desdén el empleo franco de voces vulgares de origen plebeyo.

Según se establece en la tradición del arte escrito "... el realismo era lo contrario del romanticismo. Exactamente su antípoda. El no para el sí. Lo negro contra lo blanco. (...) la acción sin ceremonias. Lo que se masca. Lo que se huele. Lo que se toca. Lo que se ve sin telarañas en los ojos."<sup>17</sup> Sin embargo, el realismo va más allá del primario antagonismo comparativo. Si la vida requiere del andamiaje inestable de lo inesperado, en el realismo el arte procura la captación misma de la

realidad para dar, por medio de la palabra literaria, idealización perpetua y analítica a los acontecimientos de intención diversa que se ofrecen en el cotidiano acontecer.

La literatura y la sensibilidad de la que depende ofrecen un vasto panorama de instintos y pasiones en la narrativa observadora y analítica del siglo XIX. Narrativa que abarca el mundo y que se reconcilia en él por ser el género preferido por el realismo. El creador sabe que con el desarrollo implacable de la sociedad capitalista -inicio de la de consumo- el destino trágico humano se acentúa con la crueldad de un universo que tiene como cielo de estrellas magníficas la constelación materialista del dinero. Es por esto que al dar el desarrollo del personaje por medio de la determinación de un mundo humano relativo se da un proceso paulatino en el que evoluciona la personalidad humana en busca, siempre, de una serie de actitudes polifacéticas que la proyecten de manera sumaria en un mejor totalitarismo. "El problema estético central del realismo es la adecuada reproducción artística del 'hombre total'. (...) el punto de vista estético (...) lleva a la superación de la estética pura: el principio artístico, precisamente en su más profunda pureza, está saturado de momentos sociales, morales, humanísticos."<sup>18</sup>

En España, la reiteración continuada de un régimen monárquico - da como consecuencia la persistencia privilegiada de las clases minoritarias y del dominio anacrónico de una nobleza feudal. Después de Isabel II viene como representante del poder real Amadeo de Saboya y aunque éste es

sustituido por la república, tal forma gubernativa sufre un lapso tan breve en el panorama histórico del siglo XIX que no se logra el ambiente propicio para la redención social y psicológica de las clases populares. Más tarde viene el triunfo de la "restauración" y Alfonso XII se cife la corona española. Después de su sorpresiva muerte, su esposa María Cristina toma testimonio de la segunda regencia en función de Alfonso XIII que empieza a gobernar, libremente ya, hasta el siglo XX. De tal forma, el realismo español trata a las clases populares en muchas ocasiones, pero no las rescata social e idealmente de la marginación de su contexto. El realismo las condiciona y les da ubicación, pero, lógicamente, no les puede conceder mayor jerarquía que la que les había conferido las determinantes evolutivas del siglo XIX en la historicidad hispánica.

La visión escrutadora del realismo despoja a las abstracciones del prestigio invulnerable que poseían y todos los grandes escritores realistas -Galdós, Clarín y Benavente en especial- desenmascaran la decadencia de las altas sociedades y denuncian sus excesos feudales, su corrupción y la condición retrógrada aposentada en la mentalidad nacional.

El inconformismo vago e ilusorio del romanticismo se concreta en la denuncia social y en el muralismo panorámico de todo un universo descentrado y desproporcionado en sus aspiraciones y exagerado en sus carencias. Aunque en ocasiones el realismo no rebasa el mero costumbrismo urbano o rural, los grandes creadores de ficción saben sintetizar críticamente los antagonismos vitales de la sociedad que contemplan como había

sucedido siglos antes en la tradición representada por El Corbacho, La Celestina y la picaresca.

El realismo tiene sus profetas y todos ellos, empezando por Balzac, delimitan la situación del hombre en conflicto con una sociedad degradada. Si Balzac compara a sus personajes con animales, -parte de la zoología humana que devora a la otra mitad que es devorada- es porque en su obra confluyen las preocupaciones de una sociedad que comienza a ser enajenante. En España, como correspondencia literaria a esta actitud, tenemos la figura extraordinaria de Don Benito Pérez Galdós que estaría ofreciendo este tipo de paralelo novelístico y dramáticamente: devoradores y devorados proyectan una escisión moral que marca la desarmonía en la sociedad nacional vista en su totalidad.

Los Episodios nacionales ofrecen, en una panorámica vital que abarca aproximadamente unos cien años, una gran acumulación de datos que dan coherencia, justificación y razonamiento al ser español de la pasada centuria en su tránsito por el devenir social e histórico. Pérez Galdós es, seguramente, el más grande escritor del siglo XIX español al lograr la sublimación de un mundo precario. Su obra no es compleja ni funesta; tampoco es desmesurada ni restringida, es -simplemente- la aceptación, el enjuiciamiento y la asimilación de la vida española misma.

Galdós, como todo gran hombre y como todo gran escritor, sufre un proceso evolutivo en su obra: parte del fenómeno histórico, su veraci-

dad y su solidez como sucede en los Episodios nacionales para pasar posteriormente a la ficción pura y, más tarde, a la actividad dramática. - Galdós parece necesitar una forma más libre de enfocar el espíritu de sus personajes y va introduciendo mayor diálogo en sus novelas. Indicios de esta actitud se manifiestan, por ejemplo, en que "... La desheredada ya - estaba en parte dialogada."<sup>19</sup> Aquí la formalidad de la narración se interrumpe repetidamente con parlamentos verbalizados por los personajes. Estas circunstancias indican que las personalidades manejadas por el escritor cobran mayor vida y parecen imponer su personalidad sobre la mera - creación de ficción. Es como si, valga la redundancia, los seres humanos que se presentan intensificaran su veracidad en un rigor cada vez más - realista; rigor que alcanza voz viva y diálogo puro tratanto una vez más de ser "real", en este caso, a través de la disciplina dramática.

"... Galdós escribe para el teatro, buscando, como ya queda dicho, una comunicación más viva con el mundo, y sobre todo obedeciendo a - la necesidad artística de crearse un nuevo medio de expresión, en el cual los personajes puedan actuar según sus propias determinantes, independi- - zados de la voluntad de su creador."<sup>20</sup> ¿Cómo se pueden vivir tantas vidas cuando Galdós sólo tenía una? ¿Cómo se puede dar tal libertad a los meca- - nismos íntimos de los personajes dramáticos sin que haya delación del hi- - lo conductor? Los personajes no son la representación de una entelequia a la manera de los autos sacramentales, sino que, en este caso, están de- - terminados por la autonomía de su propia actitud moral.



Cada personaje se inmiscuye en el universo teatral por una personal empresa casi orgánica. Sin duda, era preciso que las personalidades dramatizadas pudieran vivir plenamente, que pudieran alcanzar el pecado y la virtud, que lograsen el renunciamento y la entrega, que se estremecieran en la frivolidad y que se sumergieran en las aguas conscientes de la profundidad ética. Que penetraran, también, a los terrenos de la locura y a las sentencias de la exquisita lucidez; que las potencias espirituales conocieran la pasión amorosa, avasallante e infinita que los sumergiera en eternas frustraciones afectivas. Que idealizaran las pasiones hacia una evocación ilusionante y, a veces, ilusoria.

El teatro escrito por Pérez Galdós contiene la misma investidura crítica que su narrativa. El, de hecho, realmente es el primero en llevar en la escena hispánica el realismo decimonónico a la proyección teatral. Entre sus principales producciones dramáticas tuvieron gran acogida El abuelo, Doña Perfecta, La loca de la casa, La de San Quintín, Celia en los infiernos y Electra.

"Como nadie, supo Galdós -instinto dramático de primera magnitud- coger una idea fundamental, levantar en torno suyo las pasiones, hacer hablar a cada personaje con su mismo naturalísimo lenguaje, emocionar y exasperar ..."21 Sus personajes aunque insistan en alcanzar el ámbito de la realización, su cauce no es el adecuado y -cual criaturas retiradas de un idílico paraíso- están condenadas al tránsito descarnado, a la supervivencia insustancial, a la inconsciencia de las acciones, a la -

Inclenencia de la "realidad", a la humillación vivencial del fracaso, a la búsqueda de lo inexistente, pero jamás a la posesión real del triunfo.

"¿Cuál es la significación teatral de Galdós? La de un realismo sano, español, libre por completo del romanticismo declamatorio (...) - Galdós logra en su teatro (...) reanudar un género tradicional de realidad insobornable y sugestiva, casi perdido desde la muerte de Calderón."<sup>22</sup> El teatro galdosiano se estremece en la delación de una serie de carencias que conducen a la sociedad hacia el vacío. Sin embargo, esta vacuidad es parte de la realidad que demanda, de una u otra forma, una revelación extrema: la de una lucha, tan definitiva como humana, por sobrevivir en un universo declinante que estriba en lo agónico.

La obra dramática de Galdós es, en el mejor de los sentidos, la delación del acontecer español que recorre los incidentes magnos y menores entre el pueblo y sus opresores; pero también es, nuevamente, el lamento desesperado de un pueblo que paulatinamente va perdiendo su conciencia épica.

#### 1.1.1 EL GRAN GALEOTO, JOSE DE ECHEGARAY

José de Echegaray estrena la que ha sido considerada como su obra cumbre en 1881; desde el punto de vista anecdótico presenta una vez más el triángulo amoroso tan manejado en el siglo XIX, centuria que se puede designar en las letras como época del adulterio, del terceto pasto-

nal o del complemento amoroso. No hay más que pensar en los grandes narradores realistas como Thackeray y La feria de las vanidades en Inglaterra, Tolstoy y Ana Karenina en Rusia, Flaubert y Madame Bovary en Francia, y Clarín y La regenta, o Galdós y Fortunata y Jacinta en España. En la dramática, por su parte, se debe recordar a Schiller en obras como La novia de Messina, Hernani o Don Carlos y -en relación a la escena española- a José de Espronceda con Bianca de Borbón para testimoniar el triángulo amoroso.

En el caso de El gran galeoto se presenta el problema afectivo en un ambiente de tipo burgués; Ernesto, personaje principal del drama es un hombre inquieto, de reflexiones intelectuales, que se dedica al apasionante oficio de ser escritor teatral. Su gran protector es Don Julián que es la imagen misma de la respetabilidad y que está casado con Teodora que resulta, por su parte, la esposa bella, fiel y leal, toda una imagen armónica en relación a la dignidad del cónyuge femenino. Sin embargo, este mundo de ordenada estirpe sufre graves alteraciones. La sociedad enferma, la maledicencia, "el gran galeoto" crean el rumor insano hasta que el escándalo llega a oídos del marido ofendido, el cual -en función del rescate de su honra- pierde su hogar al morir de decepción, de ofensa, de postración, de enojo, de amor. Teodora -la fémina en cuestión- queda a merced de su cuñado que pretende vengar en su persona la afrenta cometida contra el honor de su fallecido hermano. En un arranque brutal, en cuanto a la pasión que lo propicia, Ernesto se hace dueño de la situación, desfiende a Teodora y declara -a voz en cuello- que ya que el mundo proclamó

malévolamente su unión ilegal, ésta se habrá de realizar abiertamente. Lo que es mentira será verdad y él protegerá francamente a la mujer indefensa a la que ha amado en silencio por respeto al enlace amistoso con Don Julián.

La obra se inicia presentando al espectador toda una teoría del arte escénico o, más bien dicho, una teoría de las dificultades del creador mismo -o sea de Don José de Echegaray- para expresarse a través de las lides dramáticas. Con un reflexivo monólogo por parte de Ernesto se pone de manifiesto la necesidad comunicativa y la imposibilidad de dar carácter, fuerza y, sobre todo, originalidad a la estética teatral preconcebida. "¡Los contornos se borran, la visión se desvanece, gritos y suspiros se extinguen ... y la nada, la nada me rodea! ... ¡La monotonía del espacio vacío, del pensamiento inerte, del cansancio soñoliento! Más que todo eso, la monotonía de una pluma inmóvil y de un papel sin vida, sin la vida de la idea."<sup>23</sup>

Tales reflexiones son sorprendidas por Don Julián que viene de una función teatral a la que ha asistido con su amante esposa Teodora y que, a su regreso, decide saludar amable y paternalmente al atormentado Ernesto que vive con ellos. Es decir, tenemos el teatro dentro del teatro. El matrimonio vuelve del Teatro Real, de una función escénica para convertirse en personajes de la propia representación de su vida. "Si nuestros grandes dramáticos -Lope, Tirso, Calderón, Rojas- lucharon por hacer del teatro Vida -o trozos de vidas- y lo consiguieron hasta tal

punto de que, en su época, 'el teatro' estaba fuera de la escena, y en éste la verdad absoluta, Echegaray consiguió teatralizar el teatro. Esto es: (...) que hacer teatro fuera representar una imitación de la Vida sobre los escenarios".<sup>24</sup>

El gran galeoto tiene, de hecho, pretensiones realistas y hasta aspiraciones de índole naturalista, pero, desgraciadamente, no supera la grandilocuencia romántica y -en este sentido- no es un "trozo de vida" - el que se lleva al teatro. Se trata de enjuiciar a la sociedad, pero dentro de un espacio escénico totalmente preestablecido. En este sentido, si su obra -hoy en día- se considera fallida, su actitud crítica, en cambio, resultaba de lo más interesante y renovadora en su momento histórico.

Echegaray manifiesta a través de la obra que en la vida misma, en el devenir cotidiano, en los azares de una sociedad manifiesta como -en este caso, es la hispánica- están los elementos necesarios para realizar la gran creación que se propone, como sucedía en ciertos dramas del siglo de oro español. Esto -de hecho- es plenamente verdadero y de muy distintas formas el fluir vital retroalimenta al arte para que, éste, a su vez, lo asimile, lo idealice o lo rechace; pero, en este caso, lo que resulta falsificado es su realismo.

El teatro dentro del teatro está presentado de una manera tan poco real, tan absolutamente artificial ... El matrimonio viene de la escena y llega a la escena de la vida misma para sufrir el enjuiciamiento

que el dramaturgo quiere concederles. Es como un cuadro simbólico -representación plástica de una realidad- en que los tres personajes sufren, no un detenido análisis, sino una temperamental ponderación. Pintura "realista" y representativa de una realidad inmediata, pero con marco dorado -lleno de ornatos pasionales y melodramáticos. Elementos poco adecuados ya que mientras la reflexión estético-creativa del inicio se presenta en -prosa, la acción misma de la trama está sustentada en verso lo cual se -aleja de un realismo manifiesto. Por otra parte, además, José de Echegaray es un "Prosista vulgar, versificador deplorable..."<sup>25</sup> Su verso, de -obviedad rústica, deja mucho que desear en función del arte poético.

Sin embargo, a pesar de que las anteriores aseveraciones empañan los antiguos esplendores en que fue conceptualizado Echegaray, se debe -reconocer también sus propósitos de reacción en contra de las pautas románticas y el hecho de llevar la sociedad de su época a un enjuiciamiento en que se denotaban las lacras sociales; actitud que lo dignifica si se -toma en consideración la época de su desarrollo y que lo hace heredero, -evidentemente, de la actitud crítica y realista de la tradición literaria hispánica.

La sicología de los personajes se encuentra carente de todo detalle, especialmente en lo que se refiere a la figura femenina. Sabemos -menos que nada en relación a la personalidad de Teodora. Si es partidaria del amor humano o del divino lo desconoceremos por siempre. Si es la dulzura o la ternura su principal carácter también lo habremos de ignorar. -

Si su individual personalidad se trasciende en el quebranto de las pasiones desbocadas tampoco habrá de ser de nuestra incumbencia. Es como una estatua, perfecta en su belleza exterior. Esposa decorativa. Figura ornamental. Maniquí sin destello individual que sólo tiene categoría en la obra en relación a los extravíos sociales que desencadena. "Que no se le exija a Echegaray analizar una pasión muy en lo hondo, ni estudiar con ahínco un carácter, ni exaltar con unción virtudes íntimas sin apariencias, ni detenerse a explicar con lógica los efectos de un tema palpitante."<sup>26</sup>

De Don Julián tampoco sabemos mucho. Ama y respeta a su esposa y se ha realizado, seguramente, como pareja con ella. Es afectuoso con su amigo Ernesto al que simultáneamente protege por ser un desvalido esteta; pero, a la vez, lo admira por su carácter apasionado. Es la representación del marido, hijo de un tiempo intemporal; heredero de toda una tradición establecida en los valores del honor, pero, es, a la vez, símbolo de la deshonra y del atropello social.

En Ernesto se significa el autor mismo con su pasión desmedida, su vehemencia en los desvaríos morales, su vigor desenfrenado en cuanto a la censura de una sociedad prejuiciosa y de valores degradados.

El teatro de Echegaray "... se distingue por sus concepciones grandiosas, por los pensamientos elevados que lo esmaltan, pero es de una ejecución desigual que desorienta."<sup>27</sup> Como es sabido, El gran galeoto tu-

vo un éxito inusitado en su época como ocurrió con casi todas las obras de este dramaturgo. Para nuestro momento actual este escritor ha perdido su vigencia y su figura pertenece únicamente a la historicidad pasada y para las aficiones estéticas de nuestra contemporaneidad sus primicias son juzgadas como caducas. El ganador del premio Nobel de literatura en 1904 pertenece, ahora, a la determinante de lo peculiar, a lo exótico de una época, a la concepción teatral declinante. Es -en pocas palabras- la rareza que podríamos encontrar en una tienda de antigüedades teatrales. Rareza -sin embargo- que es la base de una exégesis en la evolución teatral española. ¿Cómo explicar la dramaturgia serena y detallista de Galdós en relación a las vehemencias románticas sin la presencia de esta figura de transición?

La obra de José de Echegaray es, en sí misma, toda una explicación para su momento histórico. Las creaciones dramáticas anteriores a él, la dramaturgia que se produjo con las determinantes de la rebeldía romántica presentan un universo -legendario, medieval o intangible- que no tiene afinidad ninguna con un momento histórico determinado. Este tipo de teatro implica una evasión sublimante de la realidad decimonónica, en cambio para Echegaray esto ya no tiene importancia, ni ingerencia. Sus bríos literarios insisten en denunciar la realidad social de su momento, en desenmascarar a la sociedad de su contemporaneidad y en poner de manifiesto el prejuicio de un sentir anquilosado. Justamente aquí está la fuente promisor de una nueva dramaturgia: el presentar un contacto directo con una sociedad circundante en la cual el espectador podía sufrir



el desgarramiento catártico de la identificación con los personajes. El entusiasmo desbordado, el llanto como relajante espiritual, un público que se ve enjuiciado o disculpado fue, a pesar de todo, una nueva experiencia en la escena hispánica, Golpe magno y magnífico que le dio, de manera inusitada, tan estruendosa popularidad y que, además, lo conecta con cierta actitud crítica de la tradición española ya que él ha reaccionado contra otra forma de tradición dispuesta en los credos románticos.

Sin embargo, a pesar de su gran intento realista, los personajes de El gran galeoto -como ya se había mencionado- son concebidos unilateralmente. Teodora como Ernesto son cándidos y puros, incapaces de la felonía deshonrante de que se les acusa. Son víctimas y no victimarios de unas circunstancias, tan adversas como sociales. Los héroes y las heroínas románticas no tienen culpabilidad manifiesta; son inocentes y es el melodramático destino el que les impide llegar a su realización. De tal forma, la pareja amorosa ha callado su amor; son dignos en su silencio y heroicos en su castidad por lo que logran la integración afectiva en este drama que divaga entre la denuncia social y el moralismo redentor.

Ahora bien, Echegaray retoma la tradición literaria en España -al cuestionar una sociedad -clave de su esplendor- que lo conecta con una importante vertiente teatral en el siglo XX ya que se le puede considerar como figura de enlace estético entre el pasado y el presente. A pesar de que su obra se establece, para la crítica actual, en lo caduco y a pesar también de la distancia física y moral que lo separa de un dramaturgo vi-

vo y vigente como es Buelo Vallejo -forma, tono, ritmo, lenguaje, sicología, atmósfera- se pueden encontrar ciertas coincidencias entre ellos: la expresividad dramática por medio de un ámbito realista, la crítica incisiva a una sociedad degradada y el recobrar un sentido tradicional son elementos que vinculan, en cierta medida, a ambos dramaturgos.

### 1.1.2 REALIDAD, BENITO PEREZ GALDOS

Benito Pérez Galdós presenta el triángulo afectivo en su primer drama llamado Realidad que se estrena en 1882; tema que está presente en la literatura decimonónica de manera insistente y que el mismo Pérez Galdós había referido ya en su obra como novelista. Basta recordar textos como La familia de León Roch, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta, La de Bríngas y Tristana por no mencionar alguno otro más. El tema, se puede decir, apasionaba a Galdós como había sucedido con tantos literatos antes y después de él, fuera y dentro de España. Sus afanes realistas que tienen evidente coincidencia con la antigua tradición literaria en España se ofrecen a través del cuestionamiento del drama.

La obra teatral presenta la triple relación entre los personajes principales: Tomás Orozco, el marido ofendido. Augusta Cisneros, la esposa infiel y Federico Viera, el amante en cuestión. Federico es amigo de Tomás al que visita en su hogar, como tantos otros allegados al matrimonio. La tertulia masculina parece caracterizarse por su frecuencia y la musa femenina de la misma es Augusta. Unos la cortejan y otros, simple---

mente, quieren saber la autenticidad de su recato. Ella ha sabido ocultar muy bien sus relaciones con Federico, el cual -por su parte- sostiene una simple amistad con una conocida cortesana, Leonor "La Peri", amistad que ha desencadenado celos injustificados en Augusta. Tomás siente cierta debilidad moral por Federico y al quererlo proteger económicamente, éste se siente acosado por el remordimiento hasta llegar al suicidio, muerte reveladora de los prohibidos amores; el escándalo surge y el marido deshonrado trata de perdonar a su esposa sin conseguirlo debido a la hipocresía de ella. Finalmente, Tomás se reconcilia hipotéticamente con el espectro de Viera que se le presenta idealmente en la última escena.

La obra se plantea en un realismo que tiende hacia el naturalismo y el nuevo teatro -aportación galdosiana- que insiste en un antiromanticismo desde las formalidades plásticas. "La de la derecha conduce al billar y por ella se descubre parte de la mesa y se ven los movimientos de los jugadores."<sup>28</sup> Las determinantes escenográficas no se conforman con el planteamiento de una sala burguesa, sino que piden como afore una mesa de billar para que, desde el público, se pueda observar el enfoque realista que las caracteriza. "A la izquierda, cerca del espectador, una mesa con una planta viva."<sup>29</sup> Otro escritor que tuviera menos pasión en llevar "un trozo de vida" al teatro no mencionaría siquiera el adorno que deberá coronar el mueble escénico. En cambio, aquí se pide -de manera especial- que el ornato vegetal no tenga la falsedad de la utilería convencional. -Planta viva como -en cuanto a su valoración- es toda la obra galdosiana; viva y colmada de vivacidad en la plenitud de su veracidad estética. De -

tal forma, la idea de la realidad cruda y escueta surge continuamente en el drama; así el escritor parece hablar en el primer acto en los paria-  
mentos de Augusta. "... porque de este modo me parece que interpreto me-  
jor la realidad, que es la gran inventora, la maestra siempre fecunda y -  
original siempre."<sup>30</sup>

Ahora bien, no por presentar el problema estricto del adulterio Galdós descuida su antigua lucha en busca de un enjuiciamiento totalita-  
rio de la sociedad. Cada uno de los miembros del grupo amistoso que se -  
reúne en casa del matrimonio tiene una psicología tan precisa que en ellos  
está presente la grotesca actitud del sentir social que se manifiesta a -  
través de la opinión pública. Aguado es alto empleado burocrático, ahora  
cesante, y, también, politiquillo de afición; Villalonga, el pillo simpá-  
tico; Malibrán, hipócrita que galantea a Augusta porque el cortejo le en-  
tretiene ante el aburrimiento cotidiano; Infante, enamorado de Augusta y  
el único leal al matrimonio. Personajes, todos, que habían aparecido ya  
-desde otra perspectiva- en el copioso mundo galdosiano; racimo que nos -  
presenta el marco social del drama, opinión pública que deshace honras y  
que -desde luego- no perdona al caído, porque en este mundo de valores de-  
gradados el problema no es pecar sino ser descubierto en la culpa. En -  
tal forma, el autor censura a la sociedad en boca del hombre justo de la  
obra: "Por supuesto, hay que desconfiar de la opinión pública cuando vi-  
tupera, así como cuando alaba excesivamente, porque la muy loca rara vez  
sabe fijarse en el punto medio que constituye nuestra vulgaridad."<sup>31</sup>

En cuanto a la valoración de los personajes, Tomás es el hombre correcto; varón intachable con un sentido de la Justicia moral y de la superación individual que lo hacen, realmente, un personaje notable en su sincera bondad. Varón Justo que escapa al universo degradante que lo rodea, un poco a la manera de Angel Guerra y de Nazarín. Confía en los frutos del trabajo, de la integridad y de la búsqueda del progreso; pariente espiritual de León Roch y con un destino tan difícil como éste; la soledad. Alma buena que está muy por encima de las bajas pasiones y que por eso respeta desmedidamente a su cónyuge. Más padre que esposo; su unión, evidentemente, está también más sujeta a lo espiritual que a lo carnal. La tradición quijotesca y los valores que ésta implica se introducen en ciertos personajes galdosianos como sucede en esta ocasión con Tomás Viera.

Augusta es la imagen de la mujer burguesa característica del momento histórico. Encantadora en sociedad, elegante en su físico, caritativa con el prójimo, atinada en la labor hogareña y comedida como esposa. En síntesis, la mujer perfecta, pero ... Por supuesto, tenía que darse en la pluma de Galdós un "pero"; ella está enamorada de otro hombre, amigo de su casa y de su marido, con el cual sostiene relaciones amorosas. El personaje femenino es pasional, afectivo, terreno. Se presenta, así, el vacío de un marido demasiado intelectual para sus abismos amorosos. El gran problema de Augusta, como el de todas las grandes adúlteras literarias del siglo XIX -Madam Bovary, Ana Karenina, Ana de Ozores- es la terrible condición de la mujer burguesa en tal momento histórico, con-

dición que -más tarde- de una o de otra forma, desencadena la liberación femenina: "¡Tedio inmenso de esta vida, vendo mi alma por combatirte! ... (Como sosteniendo una lucha.) No puedo, no puedo ser de otra manera. Mañana probaré lo misterioso y desconocido, la miel del secreto que nos -compensa de tanta insípidez ...",<sup>32</sup>

Sin embargo, en Realidad Augusta no alcanza su redención; puede más su silencio que la confesión emancipadora. El antagonismo de sentimientos en que se percibe toda la psicología femenina es de primer orden: el arrepentimiento, el miedo, la soberbia, la culpabilidad hacen presa de ella y prefiere condenarse en el mutismo; su castigo, de tal manera, se -precisa en las limitantes del ostracismo moral.

El tercer vértice del manifiesto triángulo es ocupado por Federico; personaje magnífico en sus carencias. Un tanto romántico en su presentación: desvalido, pobre en la economía de sus recursos, enfermo ante las adversidades que lo atacan, atractivo en su decadencia y riguroso en su autocrítica; elemento discordante que no resiste más el énfasis de lo degradante y que prefiere la muerte ante el desorden de su universo personal. Su complicidad con "La Peri" -deshonrada honrosa de la literatura galdosiana- establece una nueva afectividad en la relación entre hombre y mujer como una confidencia del quebranto espiritual que no implica la -atracción amorosa. Equilibrio magnífico que se regodea en la plenitud de un nuevo enlace que se denomina con el nombre de amistad. Sin embargo, ni la amistad de Leonor, ni el amor de Augusta lo habrán de realizar; Fede-

rico -en su desesperación- sólo se redime en el suicidio y por eso alcanza el perdón idealizado del amigo. Extraña unión que se ofrece en el simbolismo final del drama.

En cuanto a los lineamientos románticos, Pérez Galdós los trasciende y se sitúa en un tiempo cronológico en que la evocación legendaria y la figura pretérita ya no son admisibles. Su gran aportación -su rebelión creativa- precisa el momento en relación a la actualidad histórica - que pretende estimar y no a la presentación de un muro irreal e idealizado en la supuesta belleza de sus propios extravíos. Elementos y circunstancias de una anécdota que ya no se pierde en abstracciones ideales se presentan en Realidad; aquí se establece una transmutación del tiempo heroico en vivencia realista, unitaria y totalizadora de una visión social y -temporal.

Galdós se inicia en el ámbito dramático donde termina con el - universo narrativo. Los personajes, como tales, alcanzan teatralmente una comunión más directa con la sociedad que los ha provocado. Al pasar de la descripción anecdótica a la presentación de su contenido espiritual -de - la novela al teatro-, se ofrece al público el fenómeno de una identificación más próxima en la recepción de un arte también más inmediato.

Por otra parte, se debe señalar que las últimas novelas galdosianas, especialmente en El caballero encantado la realidad pretende trocarse en imaginación para sumergirse en lo puramente simbólico. De aquí -

las proyecciones fantasiosas manifestadas en la figura subjetiva de Federico al final del drama. Esta libertad literaria conecta a Pérez Galdós con escritores posteriores a él en la superación de un estricto realismo.

En Realidad se muestra también el acercamiento a un teatro psicológico que de alguna manera enlaza al escritor con el naturalismo francés y con el teatro ibseniano. Como ejemplo, se puede decir, que el uso del monólogo interior responde a una verdadera psicología humana. Qué lejos se encuentra este recurso teatral de las grandielocuciones y aspavientos de los personajes de El gran galeoto.

El drama, lento -en momentos- para su época, logra todo un mérito en esta monotonía; ese acontecer y no acontecer es una determinante que antecede -en gran medida- al teatro del siglo XX. En este sentido - Pérez Galdós no ha alcanzado una verdadera justicia en su valoración dramática ya que, en definitiva, él es el primer gran realista de la pasada centuria. "Aparece como un reformista, como un revolucionario que quiere romper con todo, o casi todo, convencionalismo teatral con cien tradiciones escénicas, y, en rigor, no es eso. Más bien puede decirse de él (...) que inventa un teatro ..." <sup>33</sup> Basta señalar que, si comparamos su obra con la de Echegaray, evidentemente la dramaturgia galdosiana ha resistido más dignamente los embates del tiempo. Tal vez, la explicación de que su nombre no tenga suficiente resonancia en la historia del teatro sea porque es tan reconocido su lugar como gran narrador que este acierto -voz suprema de un universo estético- empaña, lamentablemente, su labor como -



escritor escénico.

El cuestionamiento a un medio social a través de un acercamiento realista que coincide, además, con algunas actitudes también realistas procedentes de la tradición literaria española son circunstancias estéticas que se establecen en la literatura galdosiana; ahora bien, se debe indicar que la presencia de Pérez Galdós se manifiesta en la obra de Buero Vallejo, especialmente en lo que se refiere al estudio de la clase media. En tal medida, elementos que toman presencia en la obra del gran realista del siglo XIX vuelven a ofrecerse reiterativamente en la dramaturgia bueriana. Por ejemplo, como ya se había señalado anteriormente, la personalidad de Tomás Viera presenta en el drama Realidad un enlace literario y simbólico con la figura Quijotesca como había sucedido ya con otras presencias galdosianas, Nazarín y Angel Guerra especialmente; el mismo personaje cervantino -y esto habrá de considerarse páginas adentro- se proyecta en diversos personajes del teatro bueriano.

Buero Vallejo recurre a la obra del escritor canario y a sus procedimientos literarios como fuente de inspiración para denunciar, como lo había hecho éste, una crítica realidad. Si en la obra de Pérez Galdós está presente la tradición de un arte, esta misma obra se convierte en tradición manifiesta en la obra de Buero Vallejo. Ambos escritores de las afecciones humanas están separados en su ubicación temporal y, sin embargo, las inclinaciones de sus propósitos creativos y el manejo de una estética similar los aproxima, como se puede advertir en obras como Historia

de una escalera y Las cartas boca abajo que se analizarán más adelante.

## 1.2 PANORAMA DEL TEATRO ESPAÑOL EN EL SIGLO XX

En España, el siglo XX se inicia con el carácter de frustración, con el sentido de pérdida, con la amargura del despojo por las circunstancias ocasionadas por la independencia de sus últimas colonias. En 1898, Cuba, Filipinas y Puerto Rico -últimos reductos del colonialismo ibérico- se habían perdido; rudo golpe del cual el país tarda mucho en recuperarse. El gobierno de Alfonso XIII por coincidencia cronológica tiene que asumir las más inmediatas repercusiones. De la inevitable conciencia ante la situación surge la llamada, primeramente "generación del desastre" y -más tarde- y, en forma definitiva, "generación del 98".

Posteriormente, se presenta la primera guerra mundial en la cual el país hispánico no participa por hallarse aislado en sus relaciones internacionales y, -por esta causa- sin compromiso concreto para intervenir en ella, se conserva al margen precisando como determinante estricta la neutralidad. Todo indicaba que con esta abstención España lograría nuevas etapas de optimismo y recuperación. "Pero la historia no tardó en desmentir el optimismo de esta apariencia. Las conmociones del eterno descontento sacudieron con creciente violencia a la vieja tierra española en los años posteriores a la primera guerra europea; y a la dic-

tadura de Primo de Ribera siguió la implantación de la República."<sup>34</sup> El primer acontecimiento se dio en 1923 y el segundo en 1932, respectivamente.

En relación a la generación del 98 y, por supuesto, a este marco histórico, la primera presencia teatral de real importancia que se precisa es la de Jacinto Benavente (1866-1954). Este escritor sostiene en su extensa obra dramática la búsqueda infatigable de un teatro de índole realista que represente la sociedad de su momento -sus vicios y sus carencias- y rechace las veleidades románticas, actitud que hereda de Pérez Galdós y que lo enlaza definitivamente con la tradición. Este escritor se inicia en la escena española con el drama El nido ajeno que además de presentar un tema original -el hombre que se apodera involuntariamente del hogar de su hermano- realiza una buena incisión en el desarrollo de personajes.

Francisco Ruiz Ramón clasifica la obra benaventina distinguiendo cuatro grupos principales: "Los interiores burgueses ciudadanos" con obras como Lo cursi y Rosas de otoño, "Los interiores cosmopolitas" que tiene como testimonio más representativo creaciones como La noche del sábado y La mariposa que voló del mar, "Moraleda o los interiores provincianos" con dramas como La gobernadora y Pepa Doncel, "Hermana menor de la Orbajosa galdosiana y de la Vetusta de Clarín, la Moraleda benaventina continúa en el siglo XX la serie de ciudades-signo en el mapa moral de España ..."<sup>35</sup> Y, por último, están "Los interiores rurales" donde se co--

locan inscripciones teatrales como Señora Ama y La Malquerida. "Un pesimismo elegante alienta en todas ellas, así como una rara agudeza de ingenio. En todas también se hallan finos estudios psicológicos, principalmente de mujeres."<sup>36</sup> Se debe considerar, además, la que tiene lugar como su obra cumbre, en la que es evidente su recreo de la tradición: Los Intereses creados que -tal vez, por original- no pertenece, de hecho, a ninguno de los cuatro grupos.

La producción de Benavente es de tal abundancia que, en este sentido -única y exclusivamente-, parece tener parentesco con Echegaray. Alcanza, también, la máxima preseas, el Premio Nobel, en 1922; esto responde a una cierta lógica si se toma en consideración que es de mayor mérito la primera mitad de su creación literaria que la segunda. Seguramente, "Le faltan en los últimos años el espíritu lozano y la espontaneidad del primer período."<sup>37</sup>

Sin embargo, no estimar la importancia de Benavente en los finales del siglo XIX y principios del XX sería, definitivamente, una apreciación de desmedida injusticia, pero también "... es preciso observar que su versatilidad le ha hecho asimilar los influjos de los más dispares escritores y de las más opuestas corrientes espirituales y estéticas de su tiempo, a tal punto que sería lícito preguntarse si su alabada fecundidad no puede resolverse acaso en un juego de destreza técnica, sin una verdadera, personal, profunda visión del mundo y la vida."<sup>38</sup>

También de la generación del 98 tenemos la figura magna de Don Miguel de Unamuno (1864-1936). Se trata, en este caso, ante todo, de un -eximio ensayista; pero que, además de sus intereses críticos y reflexi---vos, se interesa por la creación dramática escribiendo nueve importantes obras teatrales. "Los dramas están escritos, excepto el último, por pare---jas, en cuatro momentos cronológicos: 1898-1899 (La esfinge y La venda), 1910 (El pasado que vuelve y Fedra), 1921-1922 (Soledad y Raquel encade---nada), 1926 (Sombras de sueño y El otro) y 1929 (El hermano Juan o el ---mundo es teatro)."<sup>39</sup> Desde luego, entre los dramas más reconocidos se en---cuentra Fedra, texto en el cual se toma como fuente inspiradora las le---yendas griegas; en este caso, el tema es actualizado a la circunstancia ---histórica del escritor mismo. Teatro moderno, teatro profundo en que el ---rescatar la tradición más antigua de occidente, implícita en los clási---cos, es seguramente su mayor aportación dramática. La anécdota, escueta---mente, es la misma del mito antiguo, pero el final se transforma con el ---suicidio de la protagonista. Esta es una Fedra consciente del desorden de su atrevimiento; una Fedra arrepentida y sacrificada. Una Fedra en que la fe puede más que el amor; obra en que la problemática religiosa y el con---flicto moral son evidentes.

De indudable importancia, también, es Raquel encadenada, drama en el cual se encuentra el tema de la maternidad frustrada. Este persona---je es, sin duda, de estirpe trágica en su connotación. Ella representa la vacuidad absoluta en su esencia, ya que no hay un impedimento para tener descendencia, como en la obra lorquiana titulada Yerma, sino es la nega---

ción marital lo que le impide el tenerla. "Sentirse ser 'no madre', 'no -mujer', 'no ser' es la entraña misma de este drama. Para salvarse de ese vacío, Raquel se rebela y rompe las cadenas que la encadenaban al marido, pasando por encima de toda ley social. La Raquel encadenada se transformará así en Raquel desencadenada."<sup>40</sup> El teatro de Unamuno se distingue - por la profundidad interna de sus personajes en contraposición, por ejemplo, a las lecciones de moral en voz alta y al sentido de espectáculo que caracterizan -entre otros aspectos- a Echegaray.

Se advierte, también, entre los dramaturgos del momento, la - presencia de Manuel Linares Rivas (1867-1938) que fue -desde luego- un - devoto seguidor de los principios benaventinos. Se interesa primordial--- mente por la justicia, la religiosidad, la sátira social y sostiene una - intención didáctica en su dramaturgia. "Varias veces emprende la cuestión palpitante y chocante (para España) del divorcio, en contra a costumbres arraigadas y reglas aceptadas de la sociedad. Aires de fuera (1903) y el drama más importante, La garra (1914), plantean ese problema ..."<sup>41</sup> La - que se ha considerado obra maestra de su producción es El abolengo, drama en el cual se establece la exótica relación de una pareja matrimonial. Se ataca, aquí, francamente, a la nueva burguesía propuesta en la figura de la esposa quien encarna el prejuicio y el anquilosamiento de una actitud vital muy de la época. En sentido antitético y comparativo se establece, en cambio, el buen juicio del marido; varón de más claras y progresistas perspectivas. Escribe, además, El caballero Lobo, El ídolo, Cobardías, El alma de la aldea y Primero vivir, entre otras. "Todo lo que era medida y

equilibrio, tanto en el sentido como en la estructuración, en la pieza de Benavente, es en la de Linares Rivas, desmesura y desproporción, con la particularidad negativa que la dramaturgia de Linares Rivas significa un retroceso que la hace enlazar con el teatro de tesis decimonónico."<sup>42</sup>

Gregorio Martínez Sierra (1881-1948) sigue -a gran distancia - Jerárquica- la figura de Jacinto Benavente. Se le considera también como miembro de la generación noventayochista. Se inicia en la elaboración teatral con Vida y dulzura que escribe en colaboración con Santiago Rusiñol. Producciones, también, de su teatro son El ama de casa, Primavera en otoño, Mamá, de inspiración ibseniana, y, desde luego, la que se considera como su obra mayor: Canción de cuna, Melodrama, entre altruista y meloso, en el cual unas religiosas, por razones del azar, se ven obligadas a tomar la insignia de la maternidad en función de una huérfana abandonada anónimamente a las puertas de su claustro. El carácter más acendrado de su dramaturgia es el espíritu femenino visto con gran ternura, sentido de domesticidad y énfasis en su recato en cuanto a su presentación ante el mundo. Aunque el escritor de la fémia redentora trata de seguir, muy de cerca, "la raigambre benaventina, Martínez Sierra personifica el ala blanca y ternurista."<sup>43</sup>

Se establecen, también, en este desarrollo dos figuras de menor trascendencia estética, pero que alcanzan un enlace con el público que los hace, en cierta medida, interesantes: Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944) Álvarez Quintero presentan un teatro menos crítico y de tipo

costumbrista. Todo el folklore andaluz está presente en su obra. Con una disposición más amable hacia la realidad, resultan la otra cara de la medalla en relación a los escritores antes expuestos. Escriben -entre muchas- Los galeotes, obra premiada por la Real Academia Española, El genio alegre, Las de Caín, Puebla de las mujeres y, la más popular, Malvaloca. En su obra, se debe advertir, que la solemnidad y el rasgo profundo están proscritos. "Por el contrario, el teatro de los Quintero se inspira en las mismas fuentes que alimentan el teatro cómico, desde hace dos milenios ..." <sup>44</sup> Los elementos destacables en el teatro quinteriano "pueden reducirse a dos fundamentales: gracia y gracejo del diálogo y de las situaciones y maestría técnica en la construcción de la pieza teatral." <sup>45</sup> La abundancia de su obra es extraordinaria y, seguramente, alcanza más de doscientos títulos en su, por demás, extensa dramaturgia. Tan desmedida es ésta que, en conclusión, sólo puede ser entendida como labor de fácil consumo en el público hispano.

Entre los seguidores de la tendencia realista que siguen las vertientes designadas por el género chico, se encuentra también la figura de Carlos Arniches (1866-1943) que es creador de una abundante producción. En su teatro, los valores hispanistas se implantan con la característica de lo típico en una visión de la realidad sumamente pintoresca; desde finales del siglo pasado este escritor se inicia en el sainete que es el medio de expresión que lo caracteriza. Lo que los hermanos Alvarez Quintero significan para Andalucía, en la obra de Arniches se precisa para Madrid, ya que en su dramaturgia presenta con toda comicidad el ambien-



te bajo de la referida ciudad.

Gran conocedor de los efectos escénicos y de los recursos teatrales del gusto del público de escasa cultura, logra destacar sin pretensiones de alta estética, pero, desde luego, con notoria sinceridad. Entre sus más representativas producciones se encuentran El puñao de rosas (1902), El agua del Manzanares, o cuando el río suena (1918), ¡Que viene mi marido! (1918), Es mi hombre (1921) y Rositas de olor (1924). Aunque su producción es muy desigual, en ocasiones presenta "... unos caracteres con valor de tipo que definen un ambiente -moral, social o político- por medio del cual se denuncia una realidad nacional deforme y defectuosa, lacerada por la ignorancia, el inmovilismo, la hipocresía, la falta de auténtica moral ..."<sup>46</sup>

Según indica Ruiz Ramón, a diversas escalas de profundidad literaria y de valor artístico, la tragicomedia grotesca de Arniches tiene conexión con el "esperpento" velleinclanesco en cuanto a que en ambas formas de expresión se ofrece un común sentimiento en las deformaciones de la vida española. Además, es interesante señalar que en los últimos tiempos algunos teóricos dramáticos han juzgado favorablemente la producción sainetera del referido escritor: "El teatro de Arniches, considerado globalmente, significa un principio de separación de la fórmula dramática estrictamente realista o costumbrista de Benavente, los Quintero o de epígonos como Martínez Sierra o Linares Rivas ..."<sup>47</sup>

Con Pedro Muñoz Seca (1881-1936) se sigue la tradición de la obra de Arniches. Ingenio fecundo que alcanza éxito extraordinario en el periodo anterior a la guerra civil, él es el más destacado representante de las directrices teatrales conocidas con el nombre de "astracán"; actitud dramática que se desplaza de 1900 a 1930 aproximadamente, reconocida por la extroversión al entretenimiento fácil, el carácter y el desenfado en las situaciones humorísticas.

Entre los principales elementos que se pueden rastrear en el "astracán" se encuentran los siguientes: despropósito de la situación dramática, elementalidad en la forma, lenguaje burdo y popular, caracteres estereotipados, nombres de personajes que sufren adecuaciones hilarantes, regionalismos bufos en el habla y toda clase de circunstancias chuscas en busca de una vulgar comocidad. Tales recursos aparecen repetidamente en sus más conocidas producciones como son El verdugo de Sevilla (1916), La venganza de don Mendo (1918), El colmillo de Buda (1919) y La tonta del rizo (1936).

Se puede mencionar, también, a Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) escritor que, a pesar de su gran popularidad y de que logra gran maestría en las situaciones escénicas, permanece en el convencionalismo de un puro entretenimiento sin disposiciones de mayor envergadura.

Sin embargo, también se debe manifestar que ... "En franca contradicción con el prosaísmo del teatro de Benavente, existe, contemporá-

neo a éste, un teatro poético, de inspiración no menos profunda y verdadera, el de Marquina y sus seguidores ..."<sup>48</sup> En este sentido, parece que el arte literario siempre tiene una pugna entre la exaltación de lo plenamente realista en contraposición con horizontes menos tangibles en su idealizada evasión; actitudes opuestas que se ofrecen -complementariamente- en la misma y humana dimensión.

Como primera personalidad, en relación al llamado "teatro poético" de principios del siglo XX en España, se debe señalar al ya mencionado Eduardo Marquina (1879-1946) que, aunque por su origen tiene como lengua materna el catalán, ha preferido presentar su obra dramática en lengua española. Él inicia el "poético teatro" con una obra inspirada en las gestas de la Edad Media conocida con el nombre de Las hijas del Cid. Posteriormente, crea En Flandes se ha puesto el sol de actitud anhelante en su evocativa intensidad. Referencia historicista de la decadencia española en cuanto al abandono del suelo holandés; decadencia propuesta, alegóricamente, en la plasticidad de un ocaso solar que representa -también- el ocaso de un mundo heroico en cuanto a la nacionalidad hispana.

Sobre antiguas nostalgias, escribe, además, Dona María la brava, Las flores de Aragón, El gran capitán, La santa hermandad y El monje blanco. "Si el teatro histórico en verso de Marquina representa lo mejor -estética y dramáticamente- de un género ampliamente cultivado entre 1910 y 1930, hoy sin vigencia alguna, el ciclo de sus dramas poético-rústicos constituye el más auténtico y valioso teatro de nuestro dramaturgo ..."<sup>49</sup>

Se refiere esta afirmación a dramas en que se sublima la rusticidad natural como sucede en Fruto bendito, La ermita, la fuente y el río y Fuente escondida, entre otros varios.

Seguidor del teatro de Marquina es el dramaturgo Francisco Villaespesa (1877-1936) que realiza una lánguida producción teniendo como estética, también, el llamado "teatro poético". Ambos creadores presentan la tradición como formas redentoras y evocativas de la evasión. Villaespesa se interesa, primeramente, por la poesía de orden modernista y, tiempo después, salta a la creación teatral. En esta perspectiva artística escribe El alcázar de las perlas que tiene como trama la leyenda de la fundación de la Alhambra y se considera, entre muchas, como su creación más destacada. Presenta -además- en el panorama dramático español obras como Aben Humeya, Doña María la Padilla, El rey Galaor y La leona de Castilla. "La estructura dramática siempre floja y en bastantes ocasiones inexistente, es siempre vicaria en el teatro de Villaespesa del arrebatado lírico, nunca profundo, aunque frecuentemente rico de color y de plasticidad."<sup>50</sup>

Con la misma actitud creativa aparecen, asimismo, los hermanos Manuel Machado y Ruiz (1874-1947) y Antonio Machado y Ruiz (1875-1939). Su obra en colaboración comprende siete dramas solamente: Desdichas de la Fortuna o Juanillo Valcárcel (1926), Juan de Mañara (1927), Las adelfas (1928), La Lola se va a los puertos (1929), La prima Fernanda (1931), -una en prosa y verso- La duquesa de Benamejil (1932) y El hombre que mu-

rió en la guerra (1941), estrenada cuando Antonio ya había muerto. Posiblemente, el más interesante de estos acercamientos teatrales sea Juan de Mañara que se inspira nuevamente en el donjuanismo -antiguo tema de la tradición dramática hispana- pero, se trata, en este caso caso, de un Don Juan arrepentido de sus fechorías morales, el que se testimonia.

Seguramente, de los Machado, la obra que ha cobrado mayor esplendor en cuanto a popularidad se refiere es La Lola se va a los puertos que tiene como marco escénico toda clase de exaltaciones en función de la Andalucía pintoresca. La trama presenta un padre y un hijo que se disputan las preferencias afectivas de una bella mujer.

Y, para finalizar el tema, se debe decir que la última figura de suficiente jerarquía en los señalados intereses dramáticos es José María Pemán y Pemartín (1898-1981) "... poéticamente, en verso, remeda a Marquina en un intento de evocar las grandezas de la España Imperial, últimamente con ciertas referencias lisonjeras al régimen español actual. - Sus obras dramáticas, muchas de segunda categoría, sirven para expresar y defender sus arraigadas convicciones católicas y patrióticas."<sup>51</sup> De esta alusión se infiere, evidentemente, su actitud simpatizante en pro del gobierno franquista. De muy copiosa producción teatral pretende alcanzar un espíritu religioso que, más bien, queda en iglesiero -más con lo litúrgico que con el sentimiento verdadero- hace sentir al pueblo culpable como forma de dominio contra él. Entre sus principales dramas se encuentran El divino impaciente, La santa virreina, Hay siete pecados y Vendimia que -

"... demuestran, por los títulos, el interés histórico y la intención religioso-didáctica del dramaturgo."<sup>52</sup> "En Penán, como en Marquina, la personalidad del dramaturgo ha esfumado un tanto la del poeta lírico. En el caso de Penán, más de lamentar, porque le reputamos poeta antes que nada."<sup>53</sup>

Ahora bien, en síntesis, el referido "teatro poético" insiste, siempre, en la evocación de la historia nacional o en pasados e idealizados esplendores; carece de sentido crítico, seguramente, en contraposición con la generación del 98. Teatro que -en sus inicios, por lo menos- hizo mancuerna literaria con el movimiento modernista. Sin embargo, esta tendencia dramática no logró mejores estimaciones en el futuro, puesto que en ella misma llevaba el germen de la muerte. Su nostalgia excesiva, su falsedad en la búsqueda de una idealización pretérita y la falta de compromiso con una auténtica realidad nacional la llevaron a un triste desenlace; esta dramaturgia proponía la búsqueda de supuestas semblanzas tradicionales como un sueño heroico y adormecedor -rememoranza desatinada- en vez del enfrentamiento ético, económico, político y social con la realidad actual.

Aparte de lo anterior y como personalidad de características muy especiales se debe considerar a Don Ramón María del Valle-Inclán (1869-1936): el gran disidente. Referirse a él significa estimar un totalitarismo integral con algunas conexiones que le otorgan, en muy variados casos, parentesco con distintas actitudes estéticas del universo hispáni-

co en el inicio de la vigésima centuria, pero que no lo definen como estricto militante de tales actitudes.

En su dramaturgia, se encuentra, desde luego, un sentido poético magnífico e indudable, pero que no se vincula -en sus primordiales intereses- con el "teatro poético" anteriormente señalado. Por otra parte, pertenece al realismo, pero mientras él recrudece grotescamente la realidad buscando un intenso sentido crítico, Benavente y sus seguidores que también buscan lo mismo -en comparación- resultan unos simples imitadores del cotidiano devenir. En sus inicios literarios se precisa, también, como integrante de la generación del 98, pero tampoco con ella habrá de tener una auténtica relación; demasiado aventurero en su literatura, insistentemente inquieto en la creación artística. No es exactamente un ensayista y es poco reflexivo en un sentido estricto. Es, además, un gran innovador en las lides teatrales, incluso antes de que las vanguardias se infiltren a la tierra hispánica por lo que no se le puede considerar estrictamente, como un vanguardista. Valle-Inclán es solo; es único e independiente en sus grandes innovaciones.

"La obra dramática de Valle-Inclán comienza en 1899 con un drama titulado Cenizas, adaptación teatral de un cuento ..."<sup>54</sup> De gran fecundidad es su muy interesante dramaturgia en la cual destacan creaciones como La cabeza del dragón, La comedia, La marquesa Rosalinda, textos en que se ofrece el modernismo característico de su anterior narrativa. Aparece, luego, Voces de gesta en que su visión de la realidad es ya más -

agresiva y el preciosismo de su lenguaje palidece intensamente para establecerse en circunstancias más coloquiales. Más tarde, surgen -en la evolución de su dramaturgia- las llamadas Comedias Bárbaras que están formadas por Agulla de blasón, Romance de lobos y Cara de plata; en esta última se da la extraña situación de que fue escrita con catorce años de diferencia en relación a la segunda. Se encuentran, también, en su desarrollo, El embrujado y Divinas palabras en las que su forma corrosiva de ver el mundo se determina de más definida manera y, ambas obras, resultan en su proyección teatral el anuncio inminente de su máxima innovación dramático-creativa: el esperpento.

Largas páginas se han escrito tratando de dar justificación y - exégesis a la calidad esperpéntica; en síntesis, podemos afirmar que el - esperpento es una manera de recrudescer las insuficiencias de la realidad para dar una forma más profunda a la visión misma de la recreación artística y alcanzar, con esto, una mejor toma de conciencia en el público. - Este sentido crítico y la actitud estética que implica proviene de la - antigua vena literaria en España respecto a textos clásicos en el sentir nacional como son El libro de buen amor, El Corbacho, La Celestina, El Quijote, etc.

Ya con las determinantes esperpénticas proclamadas y establecidas, Don Ramón realiza una serie de obras por demás interesantes: Lucas de bohemia, la de mayores alcances en la Jerarquía de sus valores artísticos que rememora la generación modernista en Madrid, y Los cuernos de don



Friolera, Las galas del difunto y La hija del capitán, unidos bajo el título de Martes de Carnaval. Al tratar de ofrecer una visión de conjunto - en la producción dramática valleinclanesca se puede decir que "... constituye en su sentido último y más profundo un auténtico acto revolucionario en la historia del teatro español contemporáneo y lleva en sí - y no siempre virtualmente solo- las semillas de las nuevas vías abiertas al teatro actual."<sup>55</sup>

En los principios del siglo XX, se establece -también- varias - perspectivas y nuevas inquietudes para diversas vertientes del arte. - Las aportaciones y circunstancias, tanto artísticas como científicas y - tecnológicas, han traído un cambio radical en las concepciones estéticas de nuestra centuria. "... el conjunto de 'ismos' que da forma y vida a la vanguardia de nuestro siglo es quizá la presencia más delirante de la incompatibilidad entre el mundo humano interior y sus formas de expresión - exterior."<sup>56</sup> En los años veintes, aproximadamente, el llamado vanguardismo se hace presente en España ofreciendo muy interesantes posibilidades - al desarrollo dramático hispano. El término "vanguardia" -como es sabido- es de origen militar y se refiere a la fuerza armada que va delante del - cuerpo principal. De tal manera, el vanguardismo tiene una connotación de adelanto que en el panorama español queda representado por escritores - anárquicos que reaccionan contra la convención realista.

Entre los primeros militantes dignos de consideración -en las - revolucionarias filas dramáticas de España- está Jacinto Grau Delgado -

(1877-1958) que se inclina desde muy joven por una dramática renovadora. Ha preferido la creación de un teatro de búsqueda, de un teatro intelectual que, evidentemente, en su mayor parte, está destinado a las minorías. Logra mayor correspondencia y aceptación con el público francés y americano que con el español, tal vez, por su rechazo volitivo al aplauso comercializado y porque, de hecho, resulta el primer vanguardista en un ambiente poco preparado para las modificaciones estéticas demasiado innovadoras.

Después de realizar cargos diplomáticos para la república, abandona España -como exiliado- para residir en Argentina. Se inicia en la ficción teatral con obras convencionales como El conde Alarcos, en la cual, sin embargo, se ilustraban ya elementos plásticos que anunciaban el carácter disidente de su futura dramaturgia. En dramas como El señor de Pigmalión -de reminiscencias clásicas- El caballero Varona, El burlador que no se burla y La casa del diablo se muestran, claramente, las influencias nuevas de extrovertidas vanguardias. Así tenemos, en estas obras, "... una trama más intrincada, el interés por lo fantástico, un número crecido de personajes y el empleo mayor de una técnica escenográfica progresista; un tratamiento escénico inconsonante con los prejuicios e incapacidades de las compañías tradicionales, pero posible para un teatro experimental."<sup>57</sup>

El señor de Pigmalión es, posiblemente, el más interesante producto de sus sondeos dramáticos pues tiene relación directa en su temáti-

ca -dar vida a la materia inánime- con Seis personajes en busca de autor de Pirandello y con R.U.R. de Kapek: comprobación manifiesta de que los "ismos" vanguardistas habían penetrado a la creación dramática hispana.

Entre estos entusiastas indagadores de los nuevos testimonios teatrales no puede faltar la muy destacada presencia de Federico García Lorca (1898?-1936). De una calidad poético-creativa de primer orden, sus determinantes literarias alcanzan una difusión inusitada y sostiene, desde luego, una trascendencia indudable.

El lirismo magno que lo caracteriza también cobra presencia, creación y renovación, en sus textos dramáticos; se inicia en éstos con la famosa obra Mariana Pineda -sobre la heroica liberalista de 1831- en la cual se establecen las tendencias humanísticas y políticas del insigne escritor basadas en la tradición histórica. Poco después, surgen La zapatera prodigiosa, drama en que el costumbrismo y la Andalucía pintoresca se muestran patentes, y El amor de don Perlimplín y El retabillito de don Cristóbal, creaciones en que la ternura inspirada por el teatro de marionetas se ilustran en forma considerable. Aparece, más tarde, Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores en la cual las distintas épocas en la vida de una mujer, estructuradas en los tres actos, tratan de recrear al personaje femenino de una manera más plena y totalitaria.

De estirpe trágica son, tal vez, sus más profundas y reconocidas creaciones dramáticas: Bodas de sangre, Yerma y su obra póstuma La

casa de Bernarda Alba. En ésta última, se puede inferir la estatura teatral que en el horizonte de los imposibles -producción frustrada- hubiera alcanzado el dramaturgo de no ser por su muerte impuesta y prematura. Escritor de raigambre netamente hispana y, a la vez, de universalizados experimentos escénicos que están dispuestos, ante todo, para los más sensibles receptores populares. El es un vanguardista que a pesar de su sentido investigador sigue con un pie puesto en el pasado tradicional: "El pueblo es el interés de García Lorca, y a él va dirigido el fruto de su talento."<sup>58</sup>

En donde el surrealismo alcanza plenitud y la vanguardia se expresa en su forma más libre es en el texto fragmentado El público y, sobre todo, en Así que pasen cinco años. Sus acentos vanguardistas se ofrecen, especialmente, en el desdoblamiento de personajes y en hacer de la materia el concepto, del concepto el mito y a éste -mítico universo- darle textura humana en la alegoría dramática como sucede con la Luna y la Muerte en Bodas de sangre. El nombre de Federico García Lorca ... "es repetido hoy, con emoción, sin ninguna reserva, por cuantos reconocen en él al último gran poeta aparecido en el teatro español."<sup>59</sup>

Portador, también, de los intereses renovadores y vanguardistas es Alejandro Casona (1903-1965). Miembro de la llamada generación del 36, se interesa, desde muy joven, por los diversos aspectos de las lides teatrales. Sus años dedicados a la enseñanza pública y su entusiasta interés por el teatro escolar influyen, evidentemente, en la importante labor di-

dáctico-cultural que realiza dirigiendo el "Teatro del pueblo", grupo trashumante que iba del pueblo a la aldea y de la aldea a la localidad mostrando, en todo lugar, lo mejor del drama antiguo y contemporáneo de la hispanidad dramática.

Se inicia en la creación teatral con La sirena varada, obra con la cual consigue -en 1933- el premio Lope de Vega. Esta divaga entre la realidad y la ficción; binomio que, con el tiempo, será toda una constante en la obra de Casona. En este texto el verismo planteado logrará un triunfo completo en las pugnas ideológicas del escritor "... pues el amor humano sólo en la verdad y no en la fantasía puede cumplirse."<sup>60</sup> Continúan a este drama, Otra vez el diablo en que la introspección en busca de la identidad individual se hace presente y Nuestra Natacha, producción en la que se critica la pedagogía caduca de los sistemas españoles de enseñanza.

"En 1937 Casona salió de su patria para el Nuevo Mundo, estableciéndose en Buenos Aires en 1939."<sup>61</sup> Ya en América -en México, especialmente- estrena Prohibido suicidarse en primavera en la cual se considera, nuevamente, la constante antes planteada para establecer la siguiente conclusión: "Sólo la verdad, sólo la plena aceptación de la realidad salva al ser humano."<sup>62</sup> Más tarde, el escritor radica en Buenos Aires donde estrena, entre muchas, La dama del alba, Los árboles mueren de pie, La tercera palabra y La casa de los siete balcones en las cuales su eterno antagonismo entre lo ficticio y lo real se presenta en su desarro-

llo creativo. Lenta, pero inexorablemente, y con evidentes influencias - del "teatro poético francés" triunfan las configuraciones libertarias e - imaginativas: "... el empleo de motivos, psicológicos y físicos, asociados con el teatro surrealista; es decir, esos estudios del subconsciente, de la ilusión, y del mundo real, en un ambiente de efectos escénicos extraordinarios."<sup>63</sup>

Se puede decir que el último de los vanguardistas en la escena española es Max Aub (1903-1972). Dramaturgo de orígenes cosmopolitas: su madre francesa, su padre alemán, su formación de índole hispana y su sentir de orden universal. Periodista inquieto, aventurero de la narrativa e importante escritor teatral; con la caída de la República se instala en México donde realiza una importante labor literaria.

En su producción dramática se pueden distinguir tres delineadas etapas. La primera corresponde a la producción que realiza antes de la guerra civil española con obras en que se presentan los bríos vanguardistas como sucede con Crimen y Narciso. Aunque este drama parte de la antigua tradición griega en "... la actualización de un mito clásico (Narciso emplea espejos de bolsillo en vez de pozos de agua para mirarse) y recuerda los procedimientos teatrales de los franceses, Cocteau y Giroudoux."<sup>64</sup> La segunda etapa se precisa en relación a la guerra civil y escribe textos como El agua no es del cielo y Pedro López García. La tercera etapa es posterior a la guerra y ofrece lo más trascendente de su producción dramática con testimonios como El rapto de Europa, La vida conyu-

gal y Deseada. "Aub insiste en que el escritor sea 'hombre de su tiempo', íntimamente preocupado por el destino del ser humano, el cual a su vez - queda ensartado al del mundo. Resulta cierta semejanza a la filosofía pesimista del existencialismo francés de Sartre."<sup>65</sup>

En relación a las disposiciones vanguardistas se puede decir, - en conclusión, que todo es válido en su afán: un alarido, un despropósito, un delirio, una ensoñación, una extraña tesitura son naipes de la - misma baraja. El escritor teatral por medio de las formas vanguardistas - indaga -Introspección onírica- los principios interioristas del ser humano que se plasman en el escenario por medio de colores, luces, sonidos, - presencias alegóricas, etc. "Para unos, decir vanguardia es como afirmar un raro carácter de excepcionalidad, lo distinto y, también, -a pesar de que las vanguardias- todo lo que como tal se entienda, abarcan ya casi un siglo."<sup>66</sup>

En la muy larga historicidad que se precisa en el devenir estético, por lo general, un fenómeno social trae como consecuencia repercusiones artísticas de distinto tipo. En el caso de la guerra civil española, tenemos una serie de escritores que se interesan por el dinamismo masivo de la creación dramática de manera condicionada y que, posteriormente, cuando los ánimos se han tranquilizado -retornan, inquietan o modifican- sus preferencias hacia otras vertientes, cercanas o lejanas, de las lides teatrales. Como ejemplo de semejante situación tenemos, entre - otros, a Rafael Alberti (1902) de la Generación del 27 y a Miguel -

Hernández (1900-1942) de la Generación del 36.

Además de realizar una interesante e inquietante tarea como destacado poeta, Alberti se había interesado por la aventura dramática escribiendo obras de tipo poético como El trébol florido, El adefeso y La gallarda. Se inclina, también, hacia el teatro de tipo político en realizaciones como Fermín Galán, De un momento a otro y con bases históricas y tradicionales escribe Noche de guerra en el museo del Prado que ... "es la mejor pieza del teatro político albertino y, a la vez, un valiosísimo ejemplo de teatro popular auténtico ..."<sup>67</sup> Escribe, además, en relación a la guerra civil -"teatro de urgencias"- media docena de piezas cortas que son una forma de protesta ante las circunstancias acontecidas.

En cuanto a la personalidad de Miguel Hernández es, indudablemente, el gran poeta de su momento literario. El valor de su obra dramática estriba en el lirismo magnífico y en la pura gestación poética. "Ya su primera obra teatral, el auto sacramental Quién te ha visto y quién te ve ..., constituye, como drama, un fracaso, imposible de rescatar por las parciales bellezas líricas de algunas escenas."<sup>68</sup> Escribe, además, El labrador de más aire, El pastor de la muerte y el llamado "Teatro de guerra". Sin embargo, igual que antes, a pesar de todos los méritos poéticos, su "teatro revolucionario" resulta: "Insuficiente por su realización dramática y deficiente por la elementalidad de su contenido."<sup>69</sup>

Ya en los tiempos posteriores, pasada la guerra civil, el géne-



ro de cómico entretenimiento verdaderamente abruma durante más de treinta años los escenarios hispánicos. Tal acontecimiento tiene, en relación al realismo crítico, toda una justificación como fenómeno socio-literario. Si la represión desmedida y la falta de libertad de expresión durante un régimen impositivo era tan recalcitrante, el único escape era la "comedia", recurso de cómoda idoneidad al que se sumarán la mayoría de los dramaturgos. Es humorismo de evasión que surge por la implacable represión que se sustenta como forma de vida; humorismo que denota un requerimiento popular que parece provenir de la necesidad de olvido frente a una experiencia sin perspectiva -etapa franquista y censura tenaz- tan rigurosa como impuesta. Sin embargo, el teatro se sostiene; las representaciones escénicas siguen adelante, aunque para esto haya que sacrificar la consistencia de una dramaturgia de mayores y más profundos alcances.

Mientras tanto, se debe decir que para el restablecimiento de la jerarquía estética que se había conseguido en la dramaturgia anterior a la guerra civil española -quebrantamiento social- se instituyen una serie de distinciones para ofrecer nuevos incentivos y recobrar los antiguos hábitos de la creación representativa. Lauros que, en la mayoría de los casos, son alcanzados por diversos comediógrafos, escritores que en un género de menguados afanes se convierten en verdaderos artifices de lo cómico. Resultan, así, virtuosos de la estructura, magos del regocijo, paladines de la agudeza y héroes del ingenio, que en relación a las vías tradicionales tendría que ver, en su continuidad, con la dramaturgia benaventina y, en cuanto al enredo de las situaciones, con la comedia de los -

siglos de oro.

Entre los dramaturgos ganadores de tales galardones está José -  
López Rubio (1903) que logra el Premio Fastenrath de la Real Academia Es-  
pañola por la obra Celos del aire. Obtiene, también, el Premio Nacional -  
de Teatro por La venda en los ojos; escribe, además, Una madeja de lana -  
azul y Veinte y cuarenta. Comedias, todas, en las que se advierte su -  
fluidez en el diálogo y la imaginación para la creación de situaciones. -  
Edgar Neville (1889-1967) es también un maestro del diálogo y su magnífi-  
co ingenio se pone de manifiesto en comedias como Margarita y los hom---  
bres, y, especialmente, en El baile; obra cumbre de su producción por la  
cual obtiene el Premio Nacional de Teatro 1952 y el Premio Fastenrath de  
la Real Academia Española.

Joaquín Calvo Sotelo (1905) es un escritor que se precisa con -  
mayores pretensiones, aún en temas puramente humorísticos como sucede con  
La visita que no tocó el timbre con la que gana el Premio Jacinto Bena---  
vente. Su ficción teatral divaga entre lo plenamente cómico, en creaciones  
como La plaza del progreso y Una muchachita de Valladolid, y una dramatur-  
gia de mayor conciencia, como se puede considerar en El Jefe y La muralla.  
Teatro Intrascendente el de la comedia que alcanza, sin embargo, -  
senderos intelectuales en la personalidad de Miguel Mihura (1909-1977) -  
cuando estrena con el Teatro Español Universitario Tres sombreros de co--  
pa. "Esta 'comedia magnífica', esta 'comedia excepcional', llena del hu-  
mor de fantasía surrealista, y de un enredo dramático y de diálogo de -

tremenda eficacia, ganó el Premio Nacional de Teatro.<sup>70</sup> Sin embargo, en otras obras -A media luz los tres, Carlota y Maribel y la extraña familia- por ejemplo, no resulta tan incisivo en las situaciones absurdas ni en el diálogo disparatado.

Victor Ruiz Iriarte (1912) trata de seguir el más interesante teatro de Mihura y, en este sentido, escribe sobre la felicidad inventada. A pesar de sus eficaces estructuras y de algunos méritos en el diálogo, no ha logrado una buena definición de sus personajes ni alcanza suficiente vigor en la trama. A pesar de tales advertencias, obtiene el Premio Nacional de Teatro 1952 con Juego de niños. Ahora bien, seguramente, su obra más afortunada es ... "El landó de seis caballos (1950), farsa en dos actos, pertenece al "teatro de evasión". Los personajes juegan a otra cosa, llevando al público consigo, entre muchos elementos poéticos."<sup>71</sup>

Más sencillo en sus trazos y con más fortuna en la respuesta que ha tenido con el público es Alfonso Paso (1926) que, seguramente, es uno de los más fecundos creadores del siglo XX español. El se inicia en un teatro de criticismo y profundidad en que los intereses intelectuales son, por demás, evidentes. Intereses que se van deteriorando, poco a poco, en su producción. "Comienza Paso sus actividades teatrales muy joven, hacia 1945, como Sastre, movido por el desacuerdo con el ambiente teatral español de posguerra y por la vocación de renovarlo."<sup>72</sup> Más tarde, sus intereses de protesta se modifican hacia vías de comunicación de índole comercial. Con esta actitud, su obra más destacada es Los pobrecitos, por

la cual gana el Premio Arniches. Con disposición verdaderamente magistral en cuanto al género escribe, también, como muestras relevantes de su copiosa producción: Veneno para mi marido, Cosas de papá y mamá, Mónica y cuarenta y ocho horas de felicidad y Usted puede ser un asesino. En sus testimonios especulativos habla de la teoría de las concesiones; dice, encarecidamente, que hay que gustar al público para que el público guste de uno. "Paso quiso adoptar la vía media, estableciendo -o pretendiendo- establecer- un pacto entre el público y el dramaturgo ..."<sup>73</sup> Actualmente permanece ... "un resto muy exíguo e ineficaz de aquel revolucionario que empezó haciendo algunas concesiones y acaba concediéndolo todo."<sup>74</sup>

En este largo enlistado, también toma referencia Juan Ignacio Luca de Tena (1897) que tiene como características el ser diputado, diplomático y académico; se le reconoce, además, como destacado comediógrafo. En 1935, recibe el Premio Piquer de la Real Academia Española por la obra ¿Quién soy yo?; entre sus más conocidos éxitos está también ... "Dos mujeres a las nueve (1949), 'comedia de perfecta arquitectura', escrita en colaboración con Miguel de la Cuesta, logró gran éxito y fue galardonado con el Premio Nacional de Teatro de ese año."<sup>75</sup> El tema de este drama es el de un sabio que se debate amorosamente entre la imagen femenina de la conservadora española y la moderna e impetuosa de la norteamericana. Escribe, asimismo, El cóndor sin alas por el que obtuvo el Premio Agustín Pujol "Fuenteovejuna" y, entre otras obras, dos semblanzas de tipo histórico: ¿Dónde vas Alfonso XII? y ¿Dónde vas triste de ti? en que la tradición pretérita toma presencia.

En relación a Claudio de la Torre (1897-1973) se debe decir que ya antes de la guerra civil había sorprendido su calidad estética en Tic tac, drama de tipo expresionista que resulta interesante y renovador. Más tarde, cuando termina el problema civil, para ser exactos, estrena dos dramas en que se cuestionan conflictos relativos a la Segunda Guerra Mundial; éstos son Terminus y Tren de madrugada que logran el Premio Piquer de la Real Academia Española. Estos textos establecen una continuidad con su obra anterior y son, en estos años, caso único de dramaturgia social en el hispánico panorama. Posteriormente, escribe En el camino negro y La caña de pescar, producciones en las que sus determinantes artísticas pierden trascendencia.

Ahora bien, se debe establecer un punto culminante en esta relación: la aparición de dos dramaturgos de mayores alcances que rompen, totalmente, con el teatro de puro entretenimiento que había padecido España durante tanto tiempo. Los escritores que se afirman como los grandes rebeldes ante el devenir teatral heroicos de la disidencia que renuevan, de manera definitiva, las posibilidades escénicas son Antonio Buero Vallejo (1916) y Alfonso Sastre (1926). El primero se instaura como escritor de gran envergadura que será considerado de manera más amplia y con las debidas observaciones a lo largo de este trabajo. El segundo alcanza una de las más interesantes producciones en el teatro de posguerra; Sastre ofrece una obra seria con una corrosiva protesta y un criticismo dominante a la política y a la moralidad de todo un sistema de vida.

Destacan, en su teatro, Crónicas Marcianas, Tierra roja, Gulielmo Tell tiene los ojos tristes, Medea y, seguramente, la de mayor éxito hasta el momento: La mordaza. Obras en que prevalecen temas tradicionales y de crítica en las cuales el sentido trágico se muestra de manera rotunda en cuanto al desenfreno pasional de los personajes. En el teatro de Alfonso Sastre se propone también una vanguardia "... cuyas inquietudes y sentido esencial del nuevo teatro le constituyen en la gran esperanza efectiva de la joven generación."<sup>76</sup>

Se debe recordar, por otra parte, a los dramaturgos perdidos para el medio dramático hispano como sucede con Fernando Arrabal (1932). De formación francesa, ha emigrado -desde muy joven- a aquellas tierras, logrando con obras como Cementerio de automóviles y Fando y Liz un prestigio inusitado que lo coloca a la altura de los grandes maestros del "absurdo". Caso similar es el de José García Lora que vive en Londres, se asimila a la cultura inglesa y tiene una obra interesante como escritor teatral, pero que está, también, ajena a la idiosincracia moral y social de la España contemporánea. Dramaturgos, ambos, que, obviamente, huyen de la represión en busca de nuevos horizontes donde se pueden expresar -moral y dramáticamente- de libre manera. Se necesita mencionar, también, el nombre de Manuel Andújar (1913) que residió largamente en México después de la guerra civil y que se interesa por la creación de un teatro intelectual de intensas profundidades y de atractivos simbolismos. Caso especial es éste, el de un "... magnífico escritor, autor de espléndidas novelas (Lianura, El vencido y El destino de Lázaro) y dramaturgo silen-

## ESTA TESIS NO DEBE SALIR DE LA BIBLIOTECA

ciado en España, que en 1962 publicó tres piezas: El primer Juicio final, Los aniversarios y El sueño robado.<sup>77</sup>

Aunque se hable de la decadencia de la dramaturgia de posguerra, también se debe considerar que el sentido de la teatralidad surge de las raíces mismas del pueblo hispánico que necesita -en forma esencial- de una verdadera retroalimentación entre público y esteta. El arte escénico se pudo disminuir en época tan adversa para su libre desarrollo -aminorado y agobiado, pero no agotado- pues, actualmente, con los nuevos dramaturgos y los nuevos intereses se puede recuperar una gama de posibilidades para los indispensables requerimientos dramático-expresivos.

Los escritores teatrales que se nombran a continuación "... siguen, no la herencia, pero sí la brecha abierta por Buero Vallejo y Alfonso Sastre, los dos dramaturgos más representativos, cada uno desde su particular concepción del fenómeno teatral, del mejor y más hondo teatro español intramuros de la posguerra."<sup>78</sup> Se encuentran, así, entre estos -nuevos creadores de la estética teatral Carlos Muñiz, (1927) con El tintero de índole neo-expresionista, Lauro Olmo que presenta el conflicto de la emigración en La camisa, José Martín Recuerda (1925) que en Los salvajes del Puente San Gil revisa el problema de la intolerancia; Rodríguez Méndez (1925) que presenta la herencia valleinclanesca en El círculo de Tiza de Cartagena; Antonio Gala (1936) creador de un teatro poético en Los verdes campos del Edén; Andrés Ruiz (1928) que logra honda huella con su teatro autobiográfico en La guerra sobre los hombros.

Todos ellos y, muchos más, forman el teatro actual de España; - algunos sobre las sendas de la tradición y otros de la experimentación. - Heterogeneidad de nuevos dramaturgos, nuevas esperanzas y nuevas posibilidades que sólo el tiempo y sus devenires podrán juzgar atinadamente.

#### 1.2.1 LOS INTERESES CREADOS. JACINTO BENAVENTE

"He aquí el tinglado de la antigua farsa ..."<sup>79</sup> indica Jacinto Benavente para dar inicio al drama Los intereses creados que lleva a la - escena en 1907; se manifiesta, así, desde el inicio dramático, un ambiente de rememoranza en que todos los elementos que se habrán de plantear - tienen relación con una férrea y sólida tradición hispánica. Anheló evocativo de un teatro que trasciende lo puramente circunstancial para introducirse -desde la perspectiva actual- en la connotación y profundidad del "clasicismo" literario.

La anécdota dramática presenta a dos amigos que han llegado en su relación al clímax mismo de la complicidad. Uno, de nombre Crispín, - toma el papel de sirviente para permitir que el otro, llamado Leandro, - tome el de amo. Ambos van por la vida sin un céntimo en los bolsillos, - pero con el corazón lleno de entusiasmo en busca de fortuna y de todo un horizonte de aventuras. Llegan a una ciudad imaginaria en la cual cumplen sus respectivos personajes para realizar toda clase de tropelías. Estafan a cuanto cristiano se les pone enfrente hasta que el sentimiento siempre elevado del amor surge, sorpresivamente, en la persona de Leandro y la -



situación de irresponsabilidad toma carácter y profundidad. Existe ya un ideal por el cual vivir, mucho más importante que el simple entretenimiento de un acontecer lleno de audacias. "Una viuda vulgar y sentimental, - doña Sirena, siempre al acecho de dinero, toma a su cargo ese amor,"<sup>80</sup> - Silvia ha sido escogida por Leandro y es correspondida por él. Esta es - hija de Polichinela -el hombre más rico del lugar- que la quiere matrimo- niar con otro. Sin embargo, Crispín -alma misma del drama- que es capaz - de solucionar cualquier entuerto logra que todos los estafados anímica y económicamente luchan por el triunfo del amor, ya que a todos conviene la realización de éste. Al recibir Leandro la dote de Silvia podrá pagar a - todos sus deudores, éstos hacen triunfar finalmente a la pareja para ga- nar ellos mismos en sus intereses personales.

"Al inspirarse en la 'commedia dell' arte' italiana, se presen- ta al galán (el idealista Leandro), a la dama (la pura e inocente Silvia) y al criado (el pícaro y práctico Crispín), ante el mundo real y cruel, - en donde los intereses creados valen."<sup>81</sup> Colombina, Arlequín, Polichine- la, el Doctor y los criados también toman testimonio y dan marco a la si- tuación misma que parece añorar el teatro tradicional italiano, aunque - cuando surgen estas históricas representaciones de teatro medieval, las - personalidades no estaban definidas en un patrón absoluto y podían modi- ficarse según la improvisación del drama popular. En este caso -excepto - los personajes principales- los demás alcanzan significación más como co- mún denominador social que como psicologías individuales. Esta masa pública no tiene una definida identidad en su particularidad, pero alcanza -

presencia fundamental en la colectividad social que implica. De tal forma, la "Comedia del arte" se ofrece plena de brío y sagacidad en los personajes secundarios e incidentales y éstos, a su vez, favorecen -por su propio beneficio- la realización afectiva.

Ahora bien, el recurso usado por el escritor en cuanto a la ambientación tonal en Los intereses creados sostiene el acierto de la magnificencia: todo un universo de clamores populares, de regocijantes festejos, de alegría casi carnavalesca, de carisma dionisiaco que caracteriza a la antigua comedia italiana está presente como decoración psicológica del drama.

Sin embargo, a pesar de que la obra conjunta una serie de elementos que divagan entre muy diversos estímulos, lo más sobresaliente es la comunión espiritual entre sirviente y patrón: "Aquí no hay sino valerse del ingenio y de la desvergüenza, que sin ella nada vale el ingenio. (...) Ponte en mis manos, que nada conviene tanto a un hombre como llevar a su lado quien haga notar sus méritos, que en uno mismo la modestia es necesidad y la propia alabanza locura, y con las dos se pierde para el mundo."<sup>82</sup> Se debe mencionar, incluso, que la obra da mayor importancia a los emblemas amistosos que a las determinaciones amorosas: "Alguna vez hay que volar por el cielo para mejor dominar la tierra. Vuela tú ahora; yo sigo arrastrándome. ¡El mundo será nuestro!"<sup>83</sup> En esta situación se plantea la posibilidad nueva de la antigua pareja quijotesca. El personaje cervantino del amo necesita a Sancho para dedicarse libremente a las ele-

vaciones anímicas y Sancho necesita a Don Quijote para que su transcurrir vital cobre Justificación fuera de lo nimio y lo vulgar de su personalidad. Este es un Sancho que, por otra parte, tiene coincidencias definitivas con la picaresca tradicional.

El singular pacto de la humana relación -entre indispensable y complementario- se hace presente desde la tragedia griega y la comedia -latina para pasar posteriormente a la literatura española; se inicia con La Celestina para continuarse, obviamente, a través de la novela picaresca y caballeresca. Aparece después en el teatro del siglo de oro y llega, incluso, hasta el romanticismo; esta dialéctica de la afinidad entre sirviente y patrón se encuentra manifiestamente establecida, por ejemplo, en el Don Juan de Zorrilla.

En relación a los personajes se debe señalar que "Crispín es - una afortunada resurrección del gracioso del teatro del XVII. Como en la comedia latina, la inteligencia del criado fragua las diversas situaciones y maneja y dirige a su amo."<sup>84</sup> Toma el papel del pícaro chapucero y - gracioso que con su lengua y habilidad es capaz de modificar el mundo a - su antojo. Este personaje -parte indefectible del binomio anterior- surge, también, en el teatro latino y habrá de pervivir ampliamente en la - literatura hispánica. En España, su estirpe literaria se inicia, también, con Fernando de Rojas en su obra Inmortal, para pasar, después, a la caballeresca y a la picaresca. Aparece, por supuesto, en la producción cervantina y, de aquí, se inserta en el teatro del siglo de oro. Alcanza, incluso,

el realismo con Pérez Galdós que hace del personaje de Benigna en Misericordia la suprema realización de un sirviente. Este carácter del pícaro tradicional se presenta, ahora, en el siglo XX, en la máxima producción de Jacinto Benavente: Los intereses creados.

Tales personajes son las dos caras de la misma moneda; el uno es el reflejo del otro. Similares en su enlace; se necesitan y complementan en su indispensable alianza. El criado podría ser el sirviente desde el punto de vista intelectual y moral; fenómeno que también se podría dar a la inversa. De tal manera, Crispín señala al inicio de la obra: "A mi amo le hallaréis el más cortés y atento caballero. Mi desvergüenza le permite a él mostrarse vergonzoso."<sup>85</sup> Ambos personajes resultan un imprescindible binomio pues para que exista el elevado, el espiritual, el de las profundas reflexiones, necesita estar el otro, el de las bajas tareas, el de los humildes servicios, el que concede la antítesis de su niñería para que resplandezca la grandeza del señorío. Leandro, en tal medida, es -supuestamente- el importante; el dueño de toda una seguridad en su temple; idealista, elegante, afectuoso y plenamente enamorado de su amada.

Benavente, en la obra, pretende en su título y en su desarrollo una enfática sátira social en relación al egoísta apremio por los bienes materiales. "Pero su hallazgo más singular es quizá el de haber puesto en el centro de la obra un significativo desdoblamiento de la personalidad: Leandro y Crispín son un solo hombre; (...) ambos aventureros quizá hayan

sido hasta ahora una sola alma en dos cuerpos, compañeros en el bien y el mal. »86

Silvia, por su parte, no es en sí un personaje, más bien se trata -en este caso- de un símbolo que también proviene de la tradición literaria hispánica en cuanto al carácter femenino. Joven que recuerda patentemente a la doncella de la novela caballeresca, a la dama del teatro del siglo de oro o a la heroína romántica. Seres de una ingenuidad tan absoluta en la mayoría de los casos que parece que los escritores no creían que las mujeres tuvieran consideraciones de pensamiento. El libre albedrío está totalmente alejado de ellas ya que vivían siempre en función de una autoridad familiar. El encuentro amoroso era un escape -más que al vacío afectivo- al rigor mismo de las épocas y de la ficción que las condicionaba; universo personal en que la desmedida carencia quedaba constituida.

La acción se establece en el siglo XVII y con este pretexto Benavente toma un poco de todo en cuanto a la literatura tradicional española. La presencia del Quijote es evidente no tan sólo en la comunión amistosa, sino que tenemos como primera escenografía una significativa hostería con hostelero, criados y toda la ambientación quijotesca conveniente. La figura de la famosa alcahueta "Celestina" está también presente en el personaje de Doña Sirena. El siglo de oro, con sus comedias de enredo, se muestra también y así, en Los intereses creados, la capa y la espada están a la orden del día. De igual manera el amor cortés que pro-

viene del trovador italiano para llegar, posteriormente, a la novela caballeresca se encuentra -asimismo- afirmado en la pareja amorosa. Y qué -decir de la picaresca que, en la figura de Crispín, se hace dueña absoluta de la acción teatral.

Sin embargo, se debe considerar que tantos elementos no resultan discordantes en la obra, sino que, por lo contrario, la estructura y el juego escénico que logra Benavente es -definitivamente- de primer orden. Lo que ha conseguido Benavente en Los Intereses creados es volver a las fuentes mismas de la tradición y del realismo hispánicos. La referencia al realismo no implica al movimiento de reacción, sino al procedimiento literario, "ya que éste es tan antiguo como la más antigua de las literaturas."<sup>87</sup> La comedia, en este sentido, se introduce al pasado para dar una filosofía antigua, eterna y, desde luego, vigente.

En relación a este desarrollo analítico, no puede pensarse que los logros ampliamente reconocidos sobre el drama cuestionado sostengan -una simple coincidencia en cuanto a su temática; el hecho de recobrar los anhelos y las formas sustentadas en la estética tradicional concede a la obra una profundidad espiritual y un brío artístico que no es puramente casual. A pesar de la muy copiosa producción benaventina, nunca, ninguna de sus otras obras alcanzaron tan especial importancia; indudablemente la vena tradicional sigue presente en el sentir español y de aquí la reciprocidad entre receptor y comunicador en el fenómeno estético que implican Los Intereses creados. Este testimonio teatral alcanzó, seguramente,

una resonancia en el espíritu buerense y se establece como gran antecedente de una de las vertientes más definitivas de su actitud estética y de su indagación infatigable en el pasado tradicional.

### 1.2.2 DIVINAS PALABRAS. RAMON DEL VALLE-INCLAN

"El teatro de Valle-Inclán es como totalidad, una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo y, desde luego, el de más absoluta y radical originalidad en el teatro español del siglo XX."<sup>88</sup>

Aunque el llamado Ciclo mítico, en la clasificación de Valle-Inclán, esté constituido por las Comedias bárbaras, El embrujado y Divinas Palabras, realmente, en estas obras late ya el espíritu de una realidad deformada proveniente de la tradición literaria española que de una u otra manera es una constante en la obra del dramaturgo. "Divinas palabras (1920), que evoca la Galicia de los caminos y las romerías, es el paso para los libros dramáticos, en que se distinguen los 'esperpentos'."<sup>89</sup> En este drama se presenta un ambiente social de mendigos, truhanes y degenerados en una Galicia exacerbada en su bosquejo teatral.

Los personajes principales son Pedro Gallo, sacristán de San Clemente, y su esposa Mari Galla, encarnación de la infidelidad matrimonial. "La acción de la pieza está construida en torno a un enano hidrocéfalo, Laureaniño el Idiota, y su carretón. Su grotesca y terrible pasión

y muerte enlaza las escenas del drama y pone en marcha la acción.<sup>90</sup> Juana la Reina, hermana de Pedro Gallo, mendiga con su hijo -el enano llisado- por ferias y campos. Cuando ella muere de un antiguo mal, Mari Gaila y Marica del Reino, hermana de la finada y también de Pedro Gallo, se disputan al siniestro tullido por los beneficios económicos que reporta en función de la mendicidad. Posteriormente, el compadre Maricuela, en sus dionisiacos excesos, mata a Laureano emborrachándole en demasía. Mari Gaila, por su parte, realiza un adulterio más con un forastero llamado Séptimo Miao. "En contrapunto con la escena en que Mari Gaila fornicaba con el compadre Miao, y enlazada con ella, Valle-Inclán nos traslada a la casa de Pedro Gallo, donde éste, en una mano el cuchillo con el que piensa vengar su deshonra, y en la otra un pichel de vino con el que se emborracha, perdida la cabeza, quiere fornicar con su hija."<sup>91</sup> El clímax de la obra se establece cuando Mari Gaila es sorprendida por el pueblo en relación sexual con el mencionado forastero. Ante el alboroto y la indignación popular ella se ve obligada a desnudarse y es conducida en un carro de heno como símbolo de la sexualidad. Es llevada hasta la presencia de su engañado consorte que -al comprender la situación- la salva pronunciando enfáticamente las palabras bíblicas: "Qui sine peccato est vestrum, primus in illan lapidem mittat". El lenguaje de los personajes es violento, desgarrado y expresivo contrastando con el estilo -evocación modernista- de las acotaciones.

El esperpento, define el diccionario, es una persona fea, ridícula, desproporcionada, etc. que es la faceta humana que -principalmente-



exalta la dramaturgia valleinclanesca. Ahora bien, el escritor resulta - tan renovador, tan revolucionario y tan vanguardista en la escena hispánica que sorprendió encarecidamente a sus contemporáneos; pero es una vanguardia -novedad estética- basada en una realidad tan antigua como el mismo teatro español. "El esperpentismo supone, como nueva estética no sólo esbozada sino plenamente adquirida por su autor, la vanguardia mayor de nuestras dramáticas y -en este aspecto, junto a Lorca- la más decidida universalización de nuestras esencias."<sup>92</sup> El carácter esperpéntico se puede advertir ya en La Celestina, evidentemente en la picaresca, en la obra de Quevedo y hasta en Galdós cuando presenta el ambiente grotesco en el mundo de la mendicidad en Misericordia o en Fortunata y Jacinta. En la plástica basta recordar a Goya, Valdéz Leal y al mismo Velázquez para sostener que la vena satírica de la mueca esperpéntica está antiguamente presente en el ser español. Valle-Inclán la lleva en sus raíces y, seguramente, realiza con ella la mejor expresión teatral de España en el siglo XX.

Sin embargo, también se debe señalar que aunque se afirme que ... "Es más: como esperpento, fue el único neoconvencionalismo español de índole originalmente racial."<sup>93</sup> En verdad, tal exaltación de la realidad no conlleva una estirpe estrictamente hispana ya que, de muchas maneras, esta exaltación se ofrece en diversas direcciones del arte en la vigésima centuria.

"A fines del siglo XIX y principios del XX se desa---

rolla en toda Europa una corriente de esperpentismo en la literatura y el arte: aspectos del expresionismo pictórico y teatral español, (...) parodias y cabriolas grotescas de los futuristas italianos, la ferocidad del dadaísmo francés, las audacias, con frecuencia jugando abiertamente con lo estrambótico de Apollinaire -... Les mamelles de Tirésias (1917)-, la farsa de Alfred Jarry Ubu Roi (1896), la comicidad sarcástica de Pirandello ...” 94

Se puede decir que es una búsqueda muy de nuestra centuria este recrudescimiento de la realidad en busca de una nueva expresividad. Como coincidencia estética está, también, el mismo expresionismo alemán y todas las repercusiones que éste determina. “Para Jorge Luis Borges, expresionismo es ‘la tentativa de crear para esta época un arte maquinamente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultrarrealidad espiritual’.”<sup>95</sup> Esta actitud estética se encuentra en Divinas palabras y en toda la dramática esperpéntica valleinclanesca.

El esperpento es, de hecho, una forma de expresar la realidad que trasciende el realismo literario decimonónico. Ya no se trata, en este caso, de presentar el “trozo de vida” del que hablaba Galdós, sino constreñir esa realidad y otorgar lo significativo, lo escatológico, lo crítico, lo grotesco. En síntesis, lo dantesco-infernal del mundo y de la

vida. Por eso se argumentan tantas y tan variadas formas en relación al -  
esperpento: "Refiriéndonos a él se habla de 'distanclamiento', 'tragedia  
grotesca', 'compromiso con la realidad', 'evasión', 'teatro antitrágico',  
'teatro del absurdo', 'visión degradadora', 'visión descualificadora', -  
'expresionismo', 'desmitificación', 'teatro de denuncia', 'de protesta',  
'extrañamiento' .... etc."96

Dramáticamente, todo este carácter de exacerbación se denomina  
como responsabilidad de las determinantes fársicas en las que la exalta-  
ción de los procesos humanos está dispuesta cuantitativamente. De tal -  
forma, toda clase de perversiones aparecen en Divinas palabras: el inces-  
to como forma de venganza, la homosexualidad como degeneración antinatu-  
ral, la embriaguez como manera de evasión, la tercería como sustitución -  
sexual, etc. Es tal la gama corrupta de la obra, que todos los pecados -  
capitales están, de una u otra forma, presentes en la misma. En este sen-  
tido, se debe, también, subrayar que todos los personajes son de una -  
fuerza tal que apabullan con su personalidad. Aunque se dice que éste no  
es un teatro sicologista, evidentemente hay significantes psicológicas en  
los seres presentados. Basta un trazo, un color, una pincelada de orden -  
fársico para dar todo un carácter. Este es uno de los muchos aciertos de  
Valle-Inclán; es tal el vigor que está asignado en su teatro que hasta -  
las presencias humanas de índole secundario o incidental toman un carác-  
ter primordial en el drama: el celestinaje gozoso de Rosa la Tatula. La -  
envidia de Marica del Reino. La lascivia de Gondar el Ciego. La miseria -  
física de Laureano. La admiración maldita de Simoniña por la figura ma---

terna. Lo ladino del Compadre Maricuela. La seducción falsaria de Séptimo Míau y, entre otras, el simbolismo lujurioso del Trasgo Cabrío.

En cuanto a la tradición, el escritor se inspira -evidentemente- en la semblanza bíblica de la mujer adúltera, sólo que, en este caso, los valores están premeditadamente modificados. El mundo que se ofrece en la ficción teatral ha alcanzado tal desatino moral en su degradación que ya no existe redención para él. De tal forma, Mari Galla ve pasar la figura sublimante de la divinidad sin inmutarse; ella ya no merece la glorificación de los cielos y su salvación. Ella pertenece al peregrinaje de los infiernos. Mari Galla es la mujer de la pasión desenfrenada donde el placer tiene la indole de la desmesura. Los valores morales están escindidos de su personalidad; la "mala pécora" peca por hábito, por degradación, por morbidez; su condición matrimonial se manifiesta, desde siempre, en la naturaleza del deterioro.

Por su parte, Pedro Gallo es un hombre rústico y de enfática torpeza; su labor de sacristán lo liga a la Iglesia, pero no a la religión. En ambos personajes las pasiones surgen con el ímpetu de lo incontrolable y, extrañamente, en su enferma relación el uno da sentido al otro. No puede haber adúltera si no hay "cornudo" y viceversa. Compromiso doliente de su escoria moral. Pedro Gallo pretende la violación de su propia hija no como circunstancia sexual, sino que es el clamor de la venganza marital lo que se renueva en él. Cual una moderna y masculina reencarnación de Medea necesita vengar la afrenta -de la que él es tan -

culpable como la misma cónyuge- en la sangre de la descendencia. En la leyenda clásica se toma la vida de los hijos, aquí se trata de deshonrar la propia carne para agredir a la esposa.

En el final de la obra, el dramaturgo parece reír con mueca sarcástica en la modificación que ha ofrecido a las situaciones en relación a la tradición original. La redención bíblica no se repite en este caso; el desarrollo es casi siempre el mismo, pero la significación es plenamente distinta. En Divinas palabras se establece, simplemente, una semejanza distorsionada del pasaje bíblico en que la sordidez de los personajes es extrema. Esto se advierte más someramente porque en las acotaciones se presenta el complemento mismo del drama. El escritor parece dirigir, novelar o especificar la obra desde la perspectiva intelectual de estos textos adicionales.

En la parte climática, cuando Mari Galla es descubierta en sus desenfrenos amorosos, el miedo se apodera de ella y teme por su vida; la muchedumbre está exaltada por la desfachatez social, por el libre albedrío de los amantes o, tal vez, probablemente, por la envidia carnal. "El pueblo ha sido siempre buen crisol y al fundir sensualidad con sexualidad ha procedido con sabiduría."<sup>97</sup> Ella se desnuda para contener con la belleza corporal -con la admirable imagen física- a la paralizada multitud. Pedro Gallo, por su parte, la salva del castigo colectivo para -posterior y probablemente- otorgarle él mismo su castigo personal: el de la insana convivencia en la complicidad que los determina. De tal forma, con la

ayuda de su consorte, la mujer adúltera se salva físicamente para seguir viviendo su propio y mancomunado infierno.

En su sorpresa, el marido ofendido recuerda el pasaje evangélico y repite las palabras escuchadas tantas veces en la iglesia. Sin embargo, cuando las dice en castellano nadie se impresiona; en cambio, cuando escuchan la lengua antigua, el término ininteligible -para ellos- del latín es cuando quedan impresionados. El pueblo, en España, divaga entre la tentación de la carnalidad y el dominio hipnótico del latínajo eclesiástico.

"Y ya es hora de deducir una conclusión general: La fatalidad trágica en la creación de nuestro dramaturgo es siempre de índole hechizante; sus dioses caprichosos, como drogas, embriaguez ansiada; sus víctimas, empecinadas, exquisitos degustadores; su morbidez, el gusto de lo patético. Obra viciosa -en sentido no ético- es la de Valle, con vicio de muerte o vida." 98

Como se ha advertido, si se ofrece renovación en la dramática de Valle-Inclán, también se muestra una serie de elementos de índole tradicional; estos cimientos estéticos son herencia de antiguas estirpes literarias que logran nuevos fuegos en la realización de Divinas palabras, una de las creaciones teatrales más representativas en la producción de este dramaturgo. Estos asideros fincados en la tradición conectan definitivamente a Buero Vallejo con la personalidad dramática de Valle-Inclán.

Más adelante, en los capítulos correspondientes, se podrá advertir que Palabras en la arena se basa en la misma semblanza bíblica que la obra correspondiente al presente análisis y que la calidad esperpéntica resurge en obras como El sueño de la razón y El concierto de San Ovidio; elementos por medio de los cuales se puede comprender que la dramaturgia valleinclanesca y el sentido tradicional que se puede encontrar en ella está presente y vigente en la creatividad de Antonio Buero Vallejo.

### 1.2.3 LA CASA DE BERNARDA ALBA. FEDERICO GARCIA LORCA

La última creación teatral escrita por Federico García Lorca fue La casa de Bernarda Alba estrenada en Buenos Aires en 1945 y que es, seguramente, el más trascendente impulso en la obra dramática del creador granadino; universo recreativo que se cimienta en el altruismo y en la sensible reconversión en busca de una actitud vital menos adversa. En la gestación de sus anhelos creativos, el dramaturgo se vuelve hacia la tradición realista para alcanzar, por medio de ésta, una mayor y mejor comunicación estética. "Escrita en 1936, pocas semanas antes de ser asesinado, Lorca no la vería representar nunca. Final y cima de una trayectoria dramática y abertura a un modo más desnudo, más esencial y más hondo de hacer teatro ..."99

En la creación lorquiana, Bernarda ha enviudado por segunda vez y de sus dos matrimonios ha concebido cinco hijas. Angustias -única descendiente de la primera unión conyugal y heredera de los bienes paternos-

Magdalena, Amelia, Martirio y Adela; todas ellas conducen su vida bajo el dominio materno. Pepe el romano, de veinticinco años de edad ha sido aceptado por Bernarda para matrimoniarse con Angustias de treinta y nueve, - pero éste, por su parte, sostiene relaciones amorosas con Adela la menor. Cuando Bernarda descubre la situación dispara sobre Pepe; pero debido a las pérfidas intervenciones de Martirio que hace creer a Adela que el amante ha muerto, ésta se suicida ahorcándose en su habitación. Los funerales de la finada serán efectuados con el rito conveniente a la virginidad según disposición de Bernarda, puesto que la honra y el recato, - entre otras, son sus grandes preocupaciones.

El drama está compuesto por nueve mujeres, primordialmente, que tienen como limitante física y espiritual las paredes de una casa; claustro obligatorio comandado por la ley del más fuerte. Ojivas carcelarias - en la imposición de un hermetismo; templo de la castidad -remanente medieval del provincianismo- en el que se vive con la voluntad coartada y - las miradas inmersas en el ruinoso encerramiento. Funesto microcosmos que está logrado, entre otros personajes, por las cinco hijas que, en su trazo teatral, son como los cinco dedos de una mano: relación inevitable e inmediata de un mismo tronco, pero con una proyección variada e individual. Teatro de alta penetración psicológica -inspiración freudiana- en que las almas parecen desnudarse en su referencia.

Se debe manifestar que en la lectura colectiva de la obra ... - "Cada vez que Federico terminaba una escena, exclamaba: 'ni una gota de -



poesía. ¡Realidad! ¡Realismo!"<sup>100</sup> Sin embargo, a pesar de esta pretendida actitud, su sentido alegórico resulta incontenible y se hace presente -por ejemplo- en los significantes nombres con que se designa a los personajes de Angustias y Martirio. En tal forma, Angustias resulta sumamente atormentada en su desvarío moral, nerviosa en sus acciones, insegura en su destino y tan esperanzada en la negación de ser la primera gran soliterona de la casa de Alba; heredera de cuantiosos valores que le dan el único gran atractivo para alcanzar un matrimonio conveniente y la redención liberadora que éste implica.

Martirio, tan triste de figura como el manchego quijote; desgarbada, pero -desde luego- jamás Jorobada como se ha insistido en representarla, tan apasionada por el varón en conflicto como la que más, tan profunda en sus determinaciones, tan endurecida en sus amarguras que resulta -en sus necias deformaciones espirituales- la más digna heredera de los inflexibles rigores maternos. Ama con desmedido ahínco, pero con un destino en que no prevalecen los verdes y promisorios deleites de la esperanza. "Martirio cara de martirio" dice la abuela porque Martirio, en realidad, vive el resentimiento en que la vehemencia no establece concesiones.

En cuanto a "Magdalena, cara de hiena"<sup>101</sup> ... se debe advertir que ... "Era la única que quería al padre." ... indica Poncia en el parlamento definitorio de su personalidad. Seguramente, ella es la primera hija de esa segunda paternidad en la que -seguramente también- veía un

síntoma de salvación. Apoyo masculino en relación a unas miserias menos mezquinas que las que habrán de corresponderle después del fallecimiento paterno.

Amelia -la más débil ciertamente- la que vive en función del anhelo prestado porque su espíritu es tan escaso que no se atreve a sentir por sí misma. La más nímia en su desarrollo; ni los escándalos, ni las polémicas son los aliados de su planteamiento caracterológico. La más desdibujada como personaje porque su nímiedad no es descuido, sino limitante volitiva del dramaturgo.

Adela, en cambio, es la de las vehemencias brumosas y abismos vivenciales. La del eros y el tánatos. La única que sabe en su cuerpo lo que significa la conmoción de la caricia masculina. La más joven de las hermanas y, también, la de los desbordados impulsos a pesar de su brevedad vital. De tal manera, amor, reconvención, deseo, encuentro, impotencia y muerte se circunscriben en el temperamento de sus extremas inquietudes.

La criada y Poncia son -en concreción- coro y corifeo del fúnebre desarrollo de sus entristecidas patronas; proyecciones representativas -especialmente Poncia- del testimonio de la conciencia en un mundo en que los desvaríos del equívoco se han instituido lamentablemente.

La abuela -personaje de un lirismo magistral- proviene no de la

circunstancia realista del mundo desorbitado, sino que ella implica en su delirio senil una forma de escapar a las limitaciones del dominio. En tal medida, "En un universo así estructurado sólo caben dos salidas, caso de no aceptar la ley impuesta por Bernarda: o la locura (María Josefa), que no es sino la forma extrema y límite de la evasión, o el suicidio (Ade---la), forma también extrema y límite de la rebelión, y única que trágicamente pone en cuestión ese universo."<sup>102</sup>

Y, finalmente, Bernarda, la afanosa viuda que lo es todo en este ámbito de las deformaciones. Heredera de una tradición moral y costumbriera tan añeja como anquilosada; mujer en que el autoritarismo ha rebasado los límites más elementales de la justicia. Bernarda es la soberbia recrudescida, manifiesta en el egoísmo que le da sentido. En este clima de las abstinencias, ella, en cambio, ha sido doblemente esposa y doblemente mujer. Ella sí conoce las circunstancias de la comunión carnal y, ahora, ante la imposibilidad de continuarlas parece que tampoco quisiera que los demás las alcanzaran; así declara Bernarda: "Carbón ardiendo en el sitio de su pecado."<sup>103</sup> En su desmedida ambición necesita poseer una serie de posibilidades: hembra, esposa, madre, hija, dueña, ama, viuda y potestad absoluta del mundo que ha determinado. Honrada en el privilegio de su descendencia y realizada en las veleidades de su inflexibilidad; basta citar la justificación de la no muerte de Pepe el romano: "No fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar."<sup>104</sup>

En la evolución de sus complejidades, el personaje de Bernarda

se establece como una especie de "Celestina" a la inversa. Si la tercera implica el gozo prestado a través de la complicidad, en este caso, la fémina en cuestión no permite la realización ajena porque esto deteriora la lograda vigencia de su poderío. "Severa y dura, Bernarda representa el mundo de los prejuicios y de una férrea moral que niega los mandatos de la naturaleza ..."<sup>105</sup>

En ella -figura freudiana- se encuentra presente la afirmación dominante de la madre en la historicidad de los pueblos. Desde tiempos ancestrales, de una u otra manera, y, en pequeña o gran medida, la presencia materna ha sido guía y látigo moral en la conformación humana y -desde luego- en un país como España que siempre está ensimismado en su tradición y en la convicción plena de atavismos y costumbres, esta circunstancia cobra mayor intensidad. Actitud que se encuentra manifiesta, entre otros aspectos, en imágenes eclesíásticas de católicas vírgenes hispanas; efigies dolientes por las cuales el pueblo tiene un reconcentrado fanatismo en sus sinceras celebraciones: la virgen del Pilar, efigie de la madre universal, la virgen de la Covadonga, representación de la maternidad hispana, y la "Macarena" -la célebre virgen de la Macarena- alegoría de la madre regional son, seguramente, las más reconocidas en este homenaje en que devoción y creencia se funden con la necesidad psicológico-social de una maternidad dependiente y sublimante. Aquí, en esta póstuma creación, el simbolismo cósmico humanizado tan característico del trazo dramático lorquiano -la luna y la noche, por ejemplo- dejan paso a la presentación realista de la madre deformada que se ve agigantada en la

sociedad española.

No hay que olvidar, también, la personalidad recia de Pepe el Romano que, si bien, no se testimonia como presencia escénica, en esencia se convierte en el arquetipo de la masculinidad hispana; impulso sexual - el de este hombre que se presenta en la avidez satisfecha del deseo y en la libertad desinhibida de sus instintos; encarnación física de la seducción que provoca toda una serie de complejidades en el alma femenina. El varón señalado no aparece jamás ante el público, pero las determinantes - de todo un cuestionamiento sobre su figura son evidentes en los planteamientos antagónicos del drama.

Además de un trazo perfecto de firmeza ascendente en la ejecución de la estructura dramática, los elementos que conforman la obra están claramente diseñados en la inspiración lorquiana. Por ejemplo, se puede señalar la presencia del caballo como testimonio sexual; si en la Guernica da vida -entre otros elementos- a la plástica picassiana, aquí también ofrece testimonio en su simbolismo. Briosos corcel que no resiste más el encarcelamiento al que se le ha confinado y que, en su delirio, parece estremecer las paredes de la casa. Está, además, el pequeño cordero que sostiene María Josefa en brazos; testimonio del hijo que no habrá de nacer en las frustradas entrañas femeninas. Negación impuesta por el autoritarismo insano de Bernarda, no por las voluntades de la naturaleza como sucede en el personaje creado por Federico García, también, en Yerma: "Ya sé que es una oveja. Pero ¿por qué una oveja no va a ser un niño?"

Mejor es tener una oveja que no tener nada."<sup>106</sup>

Se advierte también en la creación dramática el recurso de las escenográficas ventanas que implican la perspectiva acústica del mundo -abierto donde se escucha a los hombres cuando cantan y, también, cuando regresan de la Jornada. Los gritos de una mujer desesperada por el descubrimiento de su pecado. El sonido armonioso de una jaca cabalgada por el cuestionado varón, etc. Y qué decir de los elementos ambientales que colaboran a los quebrantos físicos y morales de las femeninas personalidades como acontece, por ejemplo, con el calor seco que contrasta evidentemente con el hábito luctuoso en que las desesperadas mujeres se consumen.

Ahora bien, si Lorca nos presenta el enjuiciamiento de una estirpe biográfica ya que "La protagonista existió y vivió en Valderrubio."<sup>107</sup> Esto puede tener la significación de lo local, pero nunca de lo localista. En este caso, no importa la situación física -pueblo, región, comarca, ciudad o paraje- donde los hechos han sucedido; lo que trasciende es la profundidad literaria en función de la realidad hispánica y de la realidad universal. La obra implica, entre muchas determinantes, la índole de lo sintomático; si la humanidad tiene la siniestra posibilidad de vivir tales circunstancias es porque la sociedad en España se presenta en un anacronismo desorbitado. Equívoco estreñecedor de un tradicionalismo social impuesto y de una moral con atavismos desmesurados es la que se muestra en La casa de Bernarda Alba. Devastadora crítica social referida a la perturbación de un microcosmos -indicio rural- que se ofrece dramá-

ticamente como protesta de la causalidad desviada y alienante.

Teatro de intensos personajes, teatro crudo, teatro de nueva -  
modalidad trágica en que siempre está presente el antiguo binomio, erótico-  
tanático, ya que ... "La constante de su obra: el amor y la muerte in-  
disolublemente unidos, está presente en las últimas cosas escritas por -  
Lorca."108

En conclusión, la póstuma obra lorquiana advierte lo caduco, lo  
vetusto, lo agobiado, lo anquilosado de una época que debiera estar olvi-  
dada en la superación de tales escrúpulos, pero que, funestamente, aún -  
prevalece. "La España de principios del siglo XX es el arcaísmo de Occi-  
dente: en ese mundo que se uniforma, es el islote de las tradiciones y -  
sus años se vanaglorian de haber sabido mantener su 'hispanidad' frente a  
las corrientes políticas y económicas modernas."109

Como ya se había señalado, Lorca se inclina hacia la estética -  
realista en la gestación del presente drama, actitud que lo enlaza con la  
tradición literaria hispánica ya que por este medio critica el deterioro  
moral provocado por la insana reiteración en las formas de vida. Actitud  
que coincide con los propósitos creativos de Buero Vallejo en cuanto al -  
realismo dramático que es una de las vías expresivas más trascendentes de  
su producción en obras como Historia de una escalera, Hoy es fiesta y Cal-  
mán. La casa de Bernarda Alba sostiene también una conexión con el teatro  
hispánico buerense al presentar las formas de vida pasadas para enjuiciar

el presente. De esta forma, ambos escritores protestan contra el tradicionalismo de una idiosincracia caduca y contra los vestigios de una ética anacrónica en la evolución de las edades.



INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO 1

- 1 Angel del Río, Historia de la literatura española, p. 81
- 2 Guillermo Díaz Plaja, Hacia un concepto de la literatura española, -  
pp. 135-136
- 3 Angel del Río, op. cit., p. 89
- 4 Jack Horace Parker, Breve historia del teatro español, p. 105
- 5 Marcelino Menéndez y Pelayo, Estudio de crítica literaria, p. 152
- 6 Angel del Río, op. cit., p. 110
- 7 Ibidem, p. 111
- 8 Ricardo Nava Ruiz, El romanticismo español, p. 189
- 9 Angel del Río, op. cit., p. 119
- 10 Jack Horace Parker, op. cit., p. 108
- 11 Allison Peers E., Historia del movimiento romántico español, p. 138
- 12 Jack Horace Parker, op. cit., p. 114
- 13 Ibidem, p. 115
- 14 Federico Carlos Sainz de Robles, "Estudios, retratos literarios, notas, selección, y apéndices en El teatro español, -  
historia y antología, p. 576
- 15 Jack Horace Parker, op. cit., p. 131
- 16 Federico Carlos Sainz de Robles, op. cit., p. 576
- 17 Federico Carlos Sainz de Robles, Ensayo de un diccionario de la literatura, p. 1014
- 18 Georg Lukács, Ensayos sobre el realismo, p. 14
- 19 Joaquín Casaldueiro, Vida y obra de Galdós (1843-1920), p. 120

- 20 Ibíd., pp. 119-120
- 21 Federico Carlos Sainz de Robles, op. cit., p. 46
- 22 Ibíd., pp. 793-794
- 23 José de Echegaray, "El gran galeoto" en El teatro español, historia y antología, vol. VII, p. 585
- 24 Federico Carlos Sainz de Robles, op. cit., vol. VII, p. 577
- 25 Ibíd., p. 576
- 26 Ibíd., p. 41
- 27 Julio Torri, La literatura española, p. 351
- 28 Benito Pérez Galdós, "Realidad" en Obras completas, tomo VI, p. 508
- 29 Ibíd., p. 508
- 30 Ibíd., p. 513
- 31 Ibíd., p. 512
- 32 Ibíd., p. 516
- 33 Federico Carlos Sainz de Robles, "Introducción, biografía, bibliografía, notas y censo de personajes galdosianos en - Obras completas, tomo VI, p. 505
- 34 Silvio d'Amico, Historia del teatro universal, vol. IV, p. 209
- 35 Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español Siglo XX, p. 32
- 36 Julio Torri, op. cit., p. 352
- 37 Jack Horace Parker, op. cit., p. 148
- 38 Silvio d'Amico, op. cit., p. 199
- 39 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 77
- 40 Ibíd., p. 86
- 41 Jack Horace Parker, op. cit., p. 150

- 42 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 54
- 43 Ibidem, p. 55
- 44 Silvio d'Amico, op. cit., p. 202
- 45 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 51
- 46 Ibidem, p. 47
- 47 Ibidem, p. 48
- 48 Jack Horace Parker, op. cit., p. 146
- 49 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 68
- 50 Ibidem, p. 69
- 51 Jack Horace Parker, op. cit., p. 165
- 52 Ibidem, p. 165
- 53 Federico Carlos Sainz de Robles, Nota preliminar en El divino impa-  
ciente, El testamento de la mariposa, Metternich de  
José María Pemán, p. IV
- 54 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 94
- 55 Ibidem, p. 93
- 56 Arturo Orozco, Poesía contemporánea, p. 15
- 57 Jack Horace Parker, op. cit., p. 170
- 58 Ibidem, p. 172
- 59 Silvio d'Amico, op. cit., p. 210
- 60 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 228
- 61 Jack Horace Parker, op. cit., p. 175
- 62 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 228
- 63 Jack Horace Parker, op. cit., p. 176
- 64 Ibidem, p. 177

- 65 Ibidem, p. 178
- 66 Juan Guerrero Zamora, Historia del teatro contemporáneo, vol. 1, -  
p. 87
- 67 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 216
- 68 Ibidem, p. 279
- 69 Ibidem, p. 279
- 70 Jack Horace Parker, op. cit., p. 187
- 71 Ibidem, p. 186
- 72 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 423
- 73 Ibidem, p. 423
- 74 Ibidem, p. 424
- 75 Jack Horace Parker, op. cit., p. 189
- 76 Angel Valbuena y Pratt, en Historia del teatro español de Jack -  
Horace Parker, pp. 683-684
- 77 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., pp. 436-437
- 78 Ibidem, p. 485
- 79 Jacinto Benavente, Los intereses creados, p. 11
- 80 Silvio d'Amico, op. cit., p. 198
- 81 Jack Horace Parker, op. cit., p. 147
- 82 Jacinto Benavente, op. cit., p. 14
- 83 Ibidem, p. 42
- 84 Julio Torri, op. cit., pp. 351-352
- 85 Jacinto Benavente, op. cit., p. 30
- 86 Silvio d'Amico, op. cit., p. 199
- 87 Federico Carlos Sainz de Robles, op. cit., p. 1014

- 88 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 93
- 89 Julio Torri, op. cit., p. 387
- 90 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 107
- 91 Ibidem, p. 107
- 92 Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 206
- 93 Ibidem, p. 206
- 94 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., Apud. Antonio Risco, p. 123
- 95 Federico Carlos Sainz de Robles, op. cit., Apud. Jorge Luis Borges,  
p. 479
- 96 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 118
- 97 Juan Guerrero Zamora, op. cit., p. 168
- 98 Ibidem, p. 170
- 99 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 207
- 100 Luciana Possamay, "Prólogo" en La casa de Bernarda Alba de Federico  
García Lorca, p. 6
- 101 Federico García Lorca, La casa de Bernarda Alba, p. 113
- 102 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 208
- 103 Federico García Lorca, op. cit., p. 91
- 104 Ibidem, p. 120
- 105 Luciana Possamay, op. cit., p. 9
- 106 Federico García Lorca, op. cit., pp. 112-113
- 107 Luciana Possamay, op. cit., p. 7
- 108 Ibidem, p. 10
- 109 Pierre Broue y Emile Temine, La revolución y la guerra de España, -  
p. 21

## 2. ANTONIO BUERO VALLEJO

### 2.1 LA PRESENCIA DE ANTONIO BUERO VALLEJO DENTRO DE ESTE MARCO TEATRAL

Después de la primera guerra mundial, los huracanes vanguardistas llegan hasta España dando nuevos senderos a la renovación teatral; sin embargo, tales esperanzas se ven frustradas por los acontecimientos políticos que se determinan -fractura social- en 1936. Las principales personalidades, sólidas columnas del panorama escénico, modifican su vida y, lógicamente, también su obra por este grave desacuerdo nacional que afecta el devenir del ser español. "Poniéndose al tanto de las corrientes europeas vanguardistas, Jacinto Grau, Federico García Lorca, Alejandro Casona, Max Aub, lograron captar esa técnica revolucionaria. La 'nueva' fórmula escénica no se arraigó firmemente sin embargo, porque los atrevidos innovadores sufrieron de una manera catastrófica los años de la Guerra Civil."<sup>1</sup> De esta forma, después de los acontecimientos político-bélicos que provocan la crisis hispana, el movimiento de innovación se resquebraja imperiosamente.

La escena, por decirlo de alguna manera, queda desierta; las principales personalidades que le habían concedido impacto y jerarquía han desaparecido obligadamente. El más funesto ejemplo de las siniestras circunstancias es el de García Lorca que no existía más para el mundo contemporáneo debido a su criminal deceso. "Actrices como Margarita Xirgu, directores como Cipriano Rivas Cherif, autores como Max Aub, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jacinto Grau e inclusive Alejandro Casona, críti-

cos como Enrique Díez-Canedo, están en el exilio."<sup>2</sup> La figura majestuosa de Valle-Inclán se había consumido vitalmente dejando, también, un vacío insustituible en el panorama dramático. En tal medida, la escena hispánica resulta doliente en su vacuidad al retirarse los principales forjadores de una prestigiosa dramaturgia.

Al finalizar el conflicto civil, el medio teatral -como toda España- se encontraba temeroso de lo que serían las nuevas producciones y vertientes de su insegura realidad. Por semejantes circunstancias, la década que se inicia en 1939, con el término de la guerra civil, a 1949, con el estreno de Historia de una escalera, es muy digna de examen. Los espacios escénicos se llenan de una alegría tan falsa en su vulgaridad como mediocre en sus incentivos, pretendidamente tradicionales y populares, en los que prevalece un "seudo-folklorismo" de muy dudosa estética. "... se ha dicho muchas veces que los escenarios españoles de postguerra importan más a la crítica sociológica que a la crítica teatral, y así es."<sup>3</sup> Ante la vacuidad dramática, se trata de retornar hacia antiguas glorias que ya habían ofrecido lo mejor de sí mismas y, ante tales determinantes, no podían resucitar anteriores lauros; el medio, de intensa situación crítica, no tenía que ver moralmente con la realidad fragmentada anterior al problema civil. Así se estrenan nuevos dramas de Benavente, Arniches y los hermanos Álvarez Quintero que no manifiestan correspondencia auténtica con el sentir y el pensar nacional. Se presentan, también, obras de los llamados autores de derecha -Femán y Luca de Tena, especialmente- que tampoco logran conciliar ligas reales con un público pleno de

aflicciones. Por otra parte, se debe considerar que creadores extranjeros de renombre internacional como Giroudoux, O' Neill, Anouilh, Sartre y Camus, entre otros, están proscritos de los hispánicos escenarios y son considerados como escritores minoritarios por una censura poco flexible.

La dramaturgia más generalizada, en esta década, se acoge a la "comedia" como forma no comprometida de una realidad palpable y, además, como recurso anímico de la evasión. Ahora bien, en relación al género cómico de este momento, la figura, seguramente, más destacada es Enrique Jardiel Poncela que estrena sus más afortunadas comedias: Éloísa está debajo de un almendro en 1940, Los ladrones somos gente honrada en 1941, Es peligroso asomarse al exterior en 1942, Blanca por fuera y rosa por dentro en 1943 y, la que sería su última obra, Los tigres escondidos en la alcoba en Enero de 1949.

"Después de la interrupción provocada por la guerra civil, y quince años después de que La sirenita varada obtuviera el premio 'Lope de Vega', otro dramaturgo extraordinario -desconocido hasta entonces- consigue ganar dicho premio con Historia de una escalera, representada en el Teatro Español de Madrid el 14 de octubre de 1949."<sup>4</sup> Obra y escritor que, en la proyección de sus nuevas determinantes estéticas, habrán de modificar la historia de la escena hispánica. "Se diría que uno y otro estreno señalan el final y el comienzo de dos períodos perfectamente diferenciados del teatro español contemporáneo. Con Historia de una escalera se acabaron las bromas."<sup>5</sup>



Antonio Buero Vallejo, con tal drama, predica un intenso criticismo, hace conciencia de un definitivo acontecimiento social, postula una realidad, renueva una conciencia trágica y, entre otros aspectos, ofrece dinámicas perspectivas para una futura dramaturgia. En Historia de una escalera se encuentra la España anhelante y esperanzada anterior a la guerra y, también, la consecuencia del desacuerdo moral; la España posterior a los políticos sucesos. Lo que realmente es extraordinario en el dramaturgo es que logra todo esto, hábilmente, sin mencionar jamás la guerra civil.

Con la presentación de esta primera obra en el mediocre panorama escénico -circunstancia favorable- surge la figura magna del nuevo dramaturgo. No se trata, en este caso, de una imagen con vestigios románticos en la cual el artista se encuentre escindido de su realidad. No es, por lo tanto, una personalidad lastimera y no realizada o, por lo contrario, realizada en su frustración. La explicación del caso de Buero Vallejo es la aceptación; no hay recovecos. En esta situación, entre el comunicador y el receptor se encuentra un autónomo desarrollo hacia el proceso de correspondencia estético-masiva. Él ha sabido recrear la tradición para captar un público y una identidad social y moral dentro de su teatro. Él se manifiesta en la tolerancia, no en el rechazo; no se decide por la actitud frustrante, sino por la asimilación de un devenir histórico. Buero Vallejo se afianza en las raíces tradicionales para crear un público, una leyenda, una posición y una doctrina artística entendida como la posibilidad de la alianza entre pueblo y renovación teatral.

Cada obra, cada éxito, en cada problemática, el escritor insiste en experimentar sobre diversos aspectos del ámbito dramático. La magia nunca se acaba para él, siempre hay tela de donde cortar y nuevas indagaciones que realizar. Lo mismo puede ser un héroe griego que un héroe hispano, lo mismo un personaje esperpéntico que un ser correspondiente a un pretendido futuro. Sus personajes son reflejo de su circunstancia y de su compromiso histórico-social.

Sin embargo, a pesar de las determinantes del Premio Lope de Vega que lo llevaron del anonimato a ser dramaturgo privilegiado, hay que observar cautela; sólo el tiempo y las futuras generaciones podrán dar un definitivo valor a la obra bueriana. Por ahora, sólo se puede afirmar que después de García Lorca y de Valle-Inclán es Buero Vallejo y, no otro, el escritor de mayor trascendencia en el espíritu hispánico del siglo XX.

## 2.2 IMAGEN BIOGRAFICA DEL ESCRITOR

Antonio Buero Vallejo -reconocido dramaturgo- nace en España el 29 de septiembre de 1916 bajo el signo zodiacal de Escorpión; originario de Guadalajara, pertenece a una familia de clase media. Su padre, Francisco Buero, nació en la provincia de Cádiz y fue Capitán de Ingenieros del ejército. Tuvo dos hermanos: Francisco, el primogénito, y Carmen, menor que Antonio. Este vivió su infancia en el mismo lugar de su nacimiento, exactamente, hasta 1934, salvo un período de año y medio que emigró a Larache cuando sólo contaba once años de edad.

En su niñez, el escritor se ve rodeado de toda clase de textos -especialmente libros de arte y colecciones de obras teatrales- que modelaron el alma infantil con una sensibilidad acorde a un mundo plástico y a la imaginación creativa que se ofrece en su creación teatral. En tal manera, desde muy temprana edad, mostró aficiones por las artes visuales -precisamente, en este caso- por el dibujo y la pintura. Esta actitud declarada por los misterios del trazo y por los enigmas del color era secundada por su padre que gustaba, orgullosamente, de coleccionar álbumes -que todavía existen- de los dibujos del hijo desde la edad de cinco años. "... Buelo es fundamentalmente un autodidacta, formado en la lectura incesante, ya desde pequeño, en la biblioteca de su padre, quien abrió en la mente del hijo vastos campos de interés, como él mismo recuerda."<sup>6</sup> Es éste y no otro el que le enseña las primeras letras y lo conduce por los senderos titubeantes de sus lecturas iniciales. Hombre de cierta preparación y rancia personalidad, Don Francisco, gustaba de hablar a sus hijos de la teoría de la relatividad, de los misterios del cosmos y de los adelantos científicos. Sin embargo, Antonio no habrá de presentar un interés determinante por el estudio de las ciencias; estas conversaciones se traducen, más bien, en lecturas en que las precisiones técnicas y los cuestionamientos analíticos tienen una circunstancia racional en el desarrollo literario como sucede con la obra de H. G. Wells.

En su infancia se testimonian una serie de disposiciones que, con el paso del tiempo, conformarán su personalidad de escritor. De tal forma, se deben señalar sus preferencias pueriles por títeres -rústicos -

histriones- que se desplazaban en pequeños escenarios fabricados por él mismo con cajas de cartón, así como su primera aventura creativa que se manifiesta en una poesía escrita a la temprana edad de nueve años. Se debe recordar, también, su afición por la lectura de comedias que su padre guardaba en su bien surtida biblioteca, al igual que sus volitivos propósitos por escribir una serie de confesiones personales a la manera Rousseauiana que, desgraciadamente, fueron destruidas por el dramaturgo. Está, también, como ejemplo de todos estos elementos que constituyen su personalidad estética, el premio obtenido en 1933 por su narración El único hombre donde habla, ya, una cita en relación a Las meninas, obra magna de Velázquez. Más tarde habrá de escribir, además, un cuento sobre un pintor que pierde la vista y que resulta el gran antecedente a su obra Llegada de los dioses.

Realiza su bachillerato en Guadalajara, etapa estudiantil de la que recuerda, encarecidamente, al profesor Emilio Guinea. Tiene, también, en esta época, gran amistad con Miguel Alonso Calvo que era su condiscípulo, camarada que se orienta, asimismo, por los caminos literarios y que es conocido con el seudónimo de Ramón de Garcíasol. Cuando termina tales estudios decide trasladarse a Madrid para aprender pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. "Entre los profesores: don Aurelio Arteta, don Manuel Menéndez, don Rafael Laynez Alcalá, don Enrique Lafuente Ferrari. El padre es destinado a Madrid. Buero Vallejo, en una edad tan fundamentalmente receptiva, pinta, lee, trabaja infatigablemente."<sup>7</sup>

El panorama cultural y estético de la referida ciudad ofrece - nuevas e insospechadas perspectivas a sus inquietudes espirituales y ar--  
tísticas. Además de ser un gran admirador de la generación del 98, se in--  
teresa también por la literatura y la ideología marxista; estas lecturas  
-específicamente- tienen gran acogida en la personalidad del escritor -  
que, desde siempre, había establecido su inconformidad contra las injus--  
ticias sociales y que ve en las teorías socialistas una esperanza de re--  
dención para un mundo en crisis.

Ingresó, más tarde, a la Federación Universitaria de Estudian--  
tes de cuya filial en la escuela fue secretario; esta nueva experiencia -  
lo conecta con el magisterio y sus altruistas inquietudes se manifiestan  
al impartir cursos nocturnos para obreros que la misma federación organi--  
zaba en la Universidad de San Bernardo.

Entre sus más trascendentes lecturas están, en este momento, -  
las de dramaturgos y novelistas que -en una u otra medida- dejarán su -  
testimonio en el universo anímico de Buero; Shakespeare, Dostoiévski, Pé--  
rez Galdós, Valle-Inclán, Antonio Machado, Ortega y Gasset son algunas -  
de las personalidades más cautivantes en ese sentido. En Madrid, por otra  
parte, puede dar rienda suelta a sus intereses como espectador de teatro  
y se convierte en cronista vivencial del desarrollo dramático en los años  
anteriores a la guerra civil española. Así, concurre a los más importan--  
tes estrenos del momento con obras como Yerma, La zapatera prodigiosa y -  
Bodas de sangre de García Lorca, Divinas palabras de Valle-Inclán y El -

otro de Unamuno, entre muchas.

Con el estallido de la guerra civil el 18 de julio de 1936 "... la biografía de Buero se ve afectada, como la de todos los españoles, por las tormentas que, para él, no terminarían hasta diez años después. Tras su primer propósito de ir de voluntario al frente, frustrado por la oposición familiar, trabaja en la propaganda plástica de la FUE."<sup>8</sup> Al entrar a Madrid las fuerzas a las órdenes de Franco, don Francisco Buero, ahora teniente coronel que estaba en espera de órdenes militares, resulta sospechoso por supuestas inclinaciones conservadoras aunque en realidad era liberal; causa por la cual es hecho prisionero por los mismos republicanos, en compañía de un hijo mayor que Antonio que también se había decidido por las vicisitudes de la vida militar. "El temor a la 'quinta columna' que, según Mola anunciaba, iba a tomar la capital, unido a la retirada del Gobierno republicano a Valencia, el 6 de noviembre de 1936, producen esa misma noche el asalto a las cárceles y el fusilamiento en Paracuellos del Jarama de muchos presos, entre los que estaba el padre del futuro escritor; su cadáver nunca fue encontrado."<sup>9</sup>

Al año siguiente, ya en 1937, el Joven Antonio se incorpora al frente del Jarama; después de un breve lapso de instrucción en la Infantería queda a las órdenes del jefe de sanidad de la XV división, un médico de origen húngaro que pertenecía a las Brigadas Internacionales y que respondía al nombre de Oscar Goryan. Tiempo después, en 1938, es trasladado con su jefe al Ejército de maniobra en el frente de Aragón. Poste---

riormente, se fusiona el mencionado Ejército de maniobra y el Ejército de levante con el nombre de este último. El dramaturgo presta aquí sus servicios hasta la retirada de las tropas republicanas en marzo de 1939. Al terminar la guerra, el futuro escritor se encuentra en Valencia donde insiste en tomar un ferrocarril que lo lleve a Madrid, pero, desgraciadamente, estas intenciones no se habrán de cumplir. Es arrestado por la guardia civil y encerrado en la plaza de toros del lugar, en compañía, aproximadamente, de otros treinta mil hombres que sufrirán un destino similar al suyo; después de identificarlos escrupulosamente son mandados a diversos campos de concentración. Él estuvo en el de Soneja y en Castellón, donde permaneció por veinte días; a pesar de esta brevedad temporal, aquí conoce de la manera más cruda los quebrantos físicos del encierro, la contaminación por la falta de sanidad y el deterioro de la apariencia por la mala alimentación.

Debido a un salvoconducto colectivo puede volver a Madrid, pero, desde luego, con el obligado convenio de presentarse debidamente en la comisaría. Cuando finalmente logra llegar a la ciudad madrileña se entera que muchos de sus compatriotas al cumplir con lo pactado son detenidos y nuevamente enviados a los campos de concentración; decide, entonces, ante tan alarmantes circunstancias, no presentarse a las autoridades competentes. A la vez, se relaciona con un grupo clandestino que pretende, desde su altruista desesperación, luchar por cualquier medio contra la nueva jurisdicción.

Sin embargo, tales intenciones subversivas no duran, puesto que, al cabo de dos meses, son denunciados y aprehendidos. Buero Vallejo es - acusado y sentenciado, en esta ocasión, con el cargo de "adhesión a los rebeldes", por lo que se le dicta -como funesta condena- la pena máxima. - El escritor es nuevamente encarcelado y ahora tiene que permanecer durante ocho meses en la prisión del Conde de Toreno en el mismo Madrid, sitio en que los minutos parecían horas y éstas, a su vez, se plasmaban en una angustia latente ante la posibilidad de que en cualquier momento la sentencia se hiciera realidad y se cumpliera trágicamente la temida ejecución. Días de amargura, semanas de sobresalto, meses de zozobra que lastimaron, lamentablemente, un espíritu tan sensible dejando una huella permanente que -tal vez- nunca se supere completamente. "Ya de entonces debe de proceder la asociación, repetida luego por él, entre su caso y el de Dostolevski, que a los veintiocho años, cinco más de los que entonces - contaba Buero, fue también condenado a muerte y sometido a la tremenda - escena de su ejecución simulada."<sup>10</sup>

Mientras purga la dura pena, un acontecimiento fortuito habrá - de distraer sus personales penurias: el poeta de Orihuela, Miguel Hernández, ingresa a la mencionada prisión. Antonio ya lo conocía porque cuando laboraba en el Hospital de Benicasim, Hernández había pasado una corta - temporada como paciente. Ahora, ante la forzada convivencia, el conoci--- miento simple se modifica en entrañable amistad debido a la identifica--- ción moral en función de un destino común. Almas en cautiverio, seres en desgracia, intereses similares que se encuentran alejados del mundo afec-



tivo y se empecinan, tenazmente, en la nostalgia de mejores tiempos. Ambos literatos -sin sosiego en la impuesta situación- trabajan, arduamente, en busca de redentor olvido abstrayéndose en tareas intelectuales. Miguel estudia francés, mientras Antonio da un curso de arte tomando como referencia didáctica y cultural el Apolo de Salomon Reinach; curso al que asistían unos siete presos entre los que se contaba, por supuesto, el creador de El labrador de más aire. De estas enciaustrantes circunstancias es el famoso retrato que dibuja Buero de Miguel Hernández. Posiblemente, en fechas cercanas, tanto el poeta como el dramaturgo, ven conmutadas la pena de muerte por la sentencia -tan patéticamente injusta la una como la otra- de treinta años de prisión; de tal manera, su vida como sus destinos se separan involuntariamente.

"Buero va desgranando un rosario de prisiones: hacia fines de 1940, Yeserías; al mes, la colonia penitenciaria del Dueso, en Santoña. A principios de 1944, de nuevo a Madrid, a la prisión de Santa Rita; un año después, a Ocaña."<sup>11</sup> Por su buen comportamiento, las autoridades aminoran su condena y, finalmente, a principios de 1946 sale de la prisión bajo la consigna de libertad condicional. Han pasado casi diez años desde que se inició la guerra civil; el estudiante veinteañero ha quedado atrás; en este momento de su destino es un hombre que está a punto de cumplir los treinta años. Al recobrar la libertad, sus determinantes morales y psicológicas también se han alterado profundamente; la guerra civil será en el espíritu del esteta -de una o de otra manera- resentimiento y raciocinio de un mismo quebranto.

De tal forma, se interna, primeramente, en los ecos de la narrativa y resuelve escribir una novela, que aunque parta del realismo, asimile, a la vez, características simbólicas. La temática de la misma tendría como inspiración las circunstancias educativas de un ciego, hermano de un compañero de reclusión. Personaje -el del invidente- que se convertirá en un verdadero impulso creador en su obra futura, "constante" humana que se traza en diversos dramas y con distintos rasgos. La narración, sin embargo, no alcanzó mayores logros, pero el tema se prestaba a todo tipo de reflexiones y trasfondos que subyugaban al escritor, tema que decide plasmar en la primera versión de En la ardiente oscuridad.

La tertulia sabatina del Café Lisboa -círculo de amigos con afinidades literarias entre los que se contaban Arturo del Hoyo y Vicente Soto- le animan para que continúe por los senderos teatrales y, de tal forma, se introduce, nuevamente, en la creación dramática escribiendo Historia despiadada, drama que también lleva el título de Victorina. Producción frustrada que nunca verá su representación, a diferencia de los otros dramas buerenses, puesto que la inmensa mayoría de ellos han consolidado su estreno. En agosto de 1947 escribe Historia de una escalera -obra magna en su devenir dramático- de inspiración biográfica según él mismo ha referido. Posteriormente, realiza Otro Juicio de Salomón, que al igual que Victorina, no habrá de presentarse jamás.

Ya en 1948, escribe Las palabras en la arena con la que gana un concurso -entre amistoso y familiar en su connotación moral- en la tertu-

lia literaria que acostumbraba frecuentar. Ante las determinantes cualitativas que implicaba esta distinción, Ramón de Garciasol, su antiguo - compañero de escuela, le anima a presentarse en el Concurso Lope de Vega del Ayuntamiento de Madrid, después de quince años de suspensión. Buero - Vallejo acepta y se presenta en tal evento con dos dramas: En la ardiente oscuridad e Historia de una escalera.

Mientras tanto continúa haciendo trabajos ocasionales, así escribe la biografía de Doré para publicar una edición de El viaje por España del barón Charles Davillier; colabora en algún guión cinematográfico y, también, ocasionalmente, sigue haciendo retratos. "Con gran sorpresa - en los medios en que era conocida la biografía de Buero, que con toda - evidencia no era conocida en los medios teatrales, el premio recayó sobre Historia de una escalera."<sup>12</sup> El estreno de la obra laureada se realiza el 14 de octubre de 1949 en el Teatro Español con la idea preconcebida de - que la puesta en escena se mantuviera tan sólo por quince días, pero, a - pesar de esta consigna, se ofrece lo imprevisto y son tan sobresalientes los comentarios de la crítica autorizada y el éxito de público que la reposición anual de Don Juan Tenorio, programada para el 1º de noviembre, se ve suspendida en ese año debido a tan inusitada circunstancia.

Con el triunfo absoluto de la obra escogida por el Jurado, la - vida del teatro español, así como la de Antonio Buero Vallejo, habrán de cambiar profundamente; Historia de una escalera es el testimonio de que - el transcurrir después de la guerra civil es muy digno de llevarse a es-

cena y, en tal forma, una nueva etapa se inicia para la historia del teatro hispánico. Ante las benéficas y sorpresivas circunstancias, el convicto queda atrás y surge el escritor dramático. En tal manera, el escritor cuestiona enfáticamente:

"¿Ha sido, pues, mi teatro suficiente o insuficiente en el terreno social? O acaso, acaso, como desde algunos extremismos especulativos se aduce y se afirma, ¿es forzosamente insuficiente porque no podía ser suficiente, porque los problemas de censura y de coacción social obligaban a realizar un teatro falseado y deformado, porque, en suma, una posición ética insobornable del escritor en España le obligaría a callarse o a marcharse?" 13

La temporada inicial de Historia de una escalera marca el principio de una muy brillante directriz: la de Buero Vallejo como dramaturgo. Trayectoria que se caracteriza por ser una imprecación volitiva en contra de la representación intrascendente. El se pronuncia a través de su creación en favor de un teatro sólido con interrogantes y enjuiciamientos, con innovaciones y tradicionalismos; teatro de apertura universal y de búsqueda que presenta -entre muy variados aspectos- el conflicto de identidad en el ser hispánico.

Con una producción sistemática y pausada -puesto que cada tem--

porada presenta generalmente una sola obra- ha ido construyendo con pasos moderados, pero ciertos, la afirmación de una consistente dramaturgia. - "Las veinte obras conocidas del autor, vistas hoy en su conjunto, mues-- tran una profunda coherencia, producida tanto por la seguridad y madurez de los principios estéticos como por la presencia de unos temas centrales que, sin haber dejado de ensancharse progresivamente, estaban ya latentes en los primeros dramas."<sup>14</sup> En la obra bueriana se testimonia una serie de posibilidades y vertientes que se sustentan en el ofrecimiento incansable por conceder al espectador polifacéticas revelaciones que descansan en - asideros tradicionales.

Durante el desarrollo de su vida como dramaturgo se le han - ofrecido a Antonio Buero Vallejo toda clase de reconocimientos y galardones; entre éstos destacan, después del Lope de Vega, el llamado Nacional de Teatro que se le concede en 1957, 1958 y 1959; el María Rolland que se le ofrece en tres ocasiones; entre otros está, asimismo, el correspondiente a la Fundación March de teatro en 1959; el Larra en 1962 y el de "El es-- pectador y la crítica" por tres veces consecutivas también. "Igualmente, su elección en enero de 1971 como miembro de la Academia Española, en la que pronunció su discurso de ingreso el 21 de mayo de 1972, suponía el - refrendo a la categoría intelectual y estética de su producción..."<sup>15</sup>

Sin embargo, el Premio Lope de Vega -el primer galardón de im-- portancia que se le otorga- no precisa el final de un transitar desventu-- rado y el comienzo en el disfrute de las maneras positivas del mundo y -

del éxito. Realmente, tal lauro es el inicio de una lucha feroz y continua para el logro de unos frutos -a veces difíciles en su ejecución creativa- en que se cuestiona la realidad social de un país y de una entraña. Por esto, cada testimonio dramático que Buero Vallejo presenta causa, en la opinión pública, interés, incertidumbre y polémica.

El teatro de Buero Vallejo ha tenido, desde luego, diversas consideraciones en la apreciación popular, pero hasta las obras de menor éxito en su producción resultan atractivas en la cosmovisión esperanzada de su dramaturgia. "Pese a toda duda, creo y espero en el hombre, como espero y creo en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad. Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a las más graves pero esperanzadas interrogaciones."<sup>16</sup>

La obra del referido escritor está formada por los siguientes dramas estrenados: Historia de una escalera (1949), Las palabras en la arena (1949), En la ardiente oscuridad (1950), La tejedora de sueños (1952), La señal que se espera (1952), Casi un cuento de hadas (1953), Madrugada (1953), Irene o el tesoro (1954), Hoy es fiesta (1956), Las cartas boca abajo (1957), Un señorador para un pueblo (1958), Las meninas (1960), El concierto de San Ovidio (1962), Aventura en lo gris (1963), El tragaluz (1967), El sueño de la razón (1970), Llegada de los dioses (1971), La fundación (1974), La doble historia del doctor Valmy (1976), La detonación (1977), Jueces en la noche (1979), Calmán (1981), Diálogo -

secreto (1984) y Música cercana (1989). También se debe tomar en consideración el texto operístico denominado Mito que aunque nunca alcanza su debida representación es publicado en 1968.

Su teatro, que ha surgido más de la lucha íntima que del triunfo o el halago, ha traspasado las limitantes geográficas y morales de una frontera; actualmente, la dramaturgia buerliana se ha traducido a una considerable cantidad de idiomas y se ha representado, de hecho, en toda Europa y -desde luego- en América.

La biografía de Antonio Buero Vallejo no ha terminado, pero su lucha y temeridad tampoco. El gran dramaturgo nunca fue una promesa ya que siempre ha sido una realidad. Realidad que se continúa a sí misma en su esfuerzo y constancia en pro de un cuestionamiento enfático a las determinantes colectivas de un transcurrir, de un pensar, de un actuar y de un sentir.

### 2.3 MOMENTO DE DEFINICION EN SU VOCACION DE DRAMATURGO

Se debe recordar, nuevamente, que las preferencias vocacionales de Buero Vallejo se remontan -en su origen- a las inclinaciones anímicas de sus primeros años; ya en su adolescencia, la elección vocacional ha sido declarada y no son Ibsen y Bernard Shaw los que prevalecen, aparentemente, en su sensible identidad; más bien son Velázquez y Goya los que ganan la partida vocacional en el juvenil espíritu. Pero, el destino -en

muchas ocasiones- traza sorprendidas limitantes; los estudios que implican el uso de estetizantes pinceles, el conocimiento de las texturas, la ilusión de la perspectiva y la subjetividad visual de las diversas tonalidades cromáticas se ven interrumpidos porque la desafortunada circunstancia de la contienda es ya inminente.

La guerra civil se presenta en el panorama español y el joven Antonio, ante la antagónica situación, se adhiere a los intereses republicanos; como ya se señaló anteriormente, él desea alistarse como voluntario para combatir en el campo de batalla, pero su familia se opone, por lo que termina prestando sus servicios como enfermero y, desde aquí, conoce lo que son los infortunios de la guerra: el derramamiento de sangre, la tensión anímica, la zozobra cotidiana y -en síntesis- el encuentro vivencial con los cuatro jinetes del Apocalipsis.

Al recobrar la libertad, su primer impulso artístico es volver a la expresión plástica. "Las aventuras pictóricas de Buero aparentemente no fueron sino pasos previos de indagación, de investigación. De lo externo y lo visual, del conocimiento del hombre y sus cosas, pasaría más tarde el artista a la exploración del significado interno, profundo y metafísico, de la realidad."<sup>17</sup> Su regreso al mundo implica, evidentemente, una etapa de dudas e inseguridades intelectuales, de problemas económicos y de angustias personales. Publicó algunos dibujos en revistas y "... fue considerado por los críticos como un pintor que prometía."<sup>18</sup> Sin embargo, si la mano perdió su flexibilidad original para el condicionamiento plás-



tico, en cambio, el alma y la mente sí podían remitirse a la estructura--  
ción dramática. El artista cambia el pincel por pluma y se establece en -  
los devenires teatrales, ontológico esteta necesitado de expresión, sobre  
todo, después de los años sufrientes de encarcelamiento.

Al volver -finalmente- a la realidad perdida se presenta, en -  
él, toda una problemática de identidad entre el pasado y el presente que  
se proyecta en la reconciliación estética. Sus intereses teatrales se de-  
batían entre la cautela y el arrojo, pero, en este caso, la inquietud vo-  
cacional se convierte en realización, puesto que del anonimato pasa a ser  
el escritor teatral de mayor interés en la persistencia de su inagotable  
Indagación.

Por otra parte, Buero Vallejo conoce profundamente a España -la  
España circunstancial, pero determinante en la que se forma vivencialmen-  
te- y esto es lo que, en ocasiones, trata de presentar a través de su -  
obra. Él habrá de sentir la lucha armada, los intereses creados, la caída  
y, finalmente, la entrega. Es decir, el desaliento de la posguerra hispá-  
nica es la historia de él y de muchos artistas que de una u otra manera  
toman diversas actitudes de resentimiento. Buero representa el esteta -  
asimilado a su realidad, es el analítico altruista, es el que no pierde -  
el camino y la esperanza.

Para otros muchos, la guerra civil es la justificación de la -  
marcha a nuevas latitudes, es el perderse en cualquier lugar del mundo a

llorar -sin redención posible- "el paraíso perdido": la España prohibida. Es la posibilidad del quebranto y el rechazo al nuevo gobierno establecido. Para Buero Vallejo, en cambio, implica el sumergirse en el análisis de un pasado para enfrentar, de tal manera, un presente impuesto; penurias de la pérdida identidad que necesitan remediar el despojo físico y moral en que se han sumergido. El no se ensoberbece en la soledad de su despojo, sino lucha por lograr la plenitud de una nueva ubicación en la que el hombre tome correspondencia con el creador y el creador -esteta- del vestigio hispano- tome, a su vez, correspondencia con el hombre. El se afianza en las raíces tradicionales para crear un público, una leyenda, una posición y una doctrina artística entendida como la posibilidad de la alianza entre pueblo y renovación teatral.

El escritor de Historia de una escalera -infatigable en sus principios- quiere transformar un mundo para sustituirlo con otro no idealizado, sino real. Un mundo, tangencial y concreto a la vez, en relación a la verdadera realidad española correspondiente al franquismo. Desde esta quiijotesca contemporaneidad jamás pierde causa o efecto para el logro del ideal, en una lucha cruenta en contra de toda manera de degradación humana.

El escritor guadalajareño no es tan sólo como un moderno Quevedo que, a través de sus palabras anecdóticas o temáticas, introduce su desacuerdo con el régimen dominante. El va más allá y parte de la consideración social y filosófica de que si España siempre se ha desenvuelto -

en una problemática permanente, ahora, en estos años tan difíciles de -  
asimilar, la problemática se ha acentuado corrosivamente. Esto, por su -  
puesto, trae la gran interrogante del futuro vital. ¿En qué motivaciones  
se desarrollarán los nuevos moldes de vida? ¿Cómo se precisará ese futu-  
ro? Hay que asumirlo. De alguna manera hay que asumirlo y de ahí, exacta-  
mente, de ahí parte el inicio de su dramaturgia.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO 2

- 1 Jack Horace Parker, Breve historia del teatro español, p. 179
- 2 Ricardo Doménech, El teatro de Buero Vallejo una meditación española, p. 18
- 3 Ibidem, p. 20
- 4 José Ramón Cortina, El arte dramático de Antonio Buero Vallejo, p. 13
- 5 Ricardo Doménech, op. cit., pp. 12-13
- 6 Luis Iglesias Feijoo, Introducción a La tejedora de sueños-Llegada de los dioses de Antonio Buero Vallejo, pp. 11-12
- 7 José Ramón Cortina, op. cit., p. 13
- 8 Luis Iglesias Feijoo, op. cit., pp. 13-14
- 9 Ibidem, p. 14
- 10 Ibidem, p. 15
- 11 Ibidem, p. 16
- 12 José Ramón Cortina, op. cit., p. 13
- 13 Antonio Buero Vallejo, Teatro español actual, p. 79
- 14 Luis Iglesias Feijoo, op. cit., p. 25
- 15 Antonio Buero Vallejo, op. cit., p. 79
- 16 Moisés Pérez Coterillo, "Opinión a 35 años de "Historia de una escalera" en El Público, IX-1984, pp. 12-16
- 17 José Ramón Cortina, op. cit., p. 14
- 18 Ibidem, p. 14

### 3. PERMANENCIA Y TRADICION

Generalmente se entiende por tradición la comunicación o transmisión de noticias, doctrinas, ritos, costumbres, conocimientos que en el correr de los tiempos y las edades pasan de generación en generación formando interesantes vínculos culturales. Esta habitual evolución implica la jerarquía de una importancia en el sentido de lo permanente e inalterable. Por permanencia, en relación con el espíritu de las tradiciones, se debe entender la inmutabilidad y la estabilidad de todo un proceso cultural; la permanencia implica lo sustancial que se ofrece sobre un estado o calidad. Es decir, el fundamento esencial que toma constancia a través de lo perecedero y reiterativo del carácter tradicional.

En el ser humano se ofrece un problema de identidad personal, psicológica y social que lo remonta al pasado como una directriz volitiva hacia un eterno retorno ya que éste siempre está regresando a sus orígenes: el hombre necesita recobrar el arcaico sentir que en antiguas épocas quedó plasmado en las artes, en la historia y en las costumbres. La tradición es la transmisión de ideas primordiales que unifican a un grupo social por encima de la ubicación temporal y que se significa, a la vez, como una forma de idealización por medio de la cual el ser humano recurre a la sapiencia antigua; en este sentido, se debe considerar que las formas de conducta anteriores se pueden adoptar y adecuar a nuevos moldes de vida.

La tradición artística y literaria, en relación a un sentir común, se manifiesta como un acervo cultural el cual implica una ideología social y moral que en su determinación connotativa, histórica y expresiva no se puede agotar, evitar o reemplazar ya que en ella subsiste un elemento fundamental de orden humano. La tradición estética no tan sólo se ocupa de mostrar una serie de ideas que se sustentan en un sentido intelectualmente coherente, sino que también se refiere a un contexto espontáneo de índole emotivo en que permanecen sentimientos, creencias, aspiraciones, formas de vida, asideros creativos, acciones y -sobre todo- una concepción del mundo. Ella puede sufrir variadas modificaciones, pero siempre entrega a la voz y a la verdad de los tiempos una esencia de carácter retroalimentativo para que las generaciones sucesivas se surtan -perennemente de tales formas fecundantes; estas raíces culturales hacen que la tradición presente elementos permanentes en cuanto a formas vitales, estéticas y sentimentales que sin sujeciones volitivas muestran, a su vez, ideales religiosos o patrióticos correspondientes a un sentimiento común.

La actitud de volver los ojos al pasado no implica estrictamente el retroceso evolutivo o el estancamiento cultural que se denomina comúnmente como tradicionalismo, por el contrario, en ella se pueden precisar afanes progresistas en su desarrollo pues aunque parta de un principio reiterativo, éste puede inclinar su sentido primordial por nuevos cauces de expresión. La tradición -acervo heredado- es una forma de continuidad a través de las edades, es el gran enlace entre un pasado memo-

rable y un presente significativo; la fecundación de sus principios se manifiesta como una determinante perenne de la cual las generaciones sucesivas se impregnan y, a la vez, transmiten a futuras sociedades como impercedera vivificación.

La personalidad colectiva de una sociedad se integra en sus convicciones para diferenciarse de otra como forma de identidad y de afirmación en cuanto a un común denominador que pretende alcanzar la inmutabilidad. La continuidad de la tradición se cifra en la conducción natural que se manifiesta en la realidad, la cual puede admitir diversos propósitos exegéticos puesto que el tema de la permanencia y la tradición es tan vasto que resiste la incisiva reflexión en los órdenes antropológico, sociológico, filosófico, estético y, por supuesto, dentro de este aspecto último, en el literario

Ahora bien, si la tradición es una circunstancia inherente en la conformación misma de la identidad de los pueblos, semejante circunstancia de orden humano ha sido tema de dilucidación por muy diversos escritores. Para Américo Castro la conciencia del ser colectivo que se cimienta en la pleitesía de los valores tradicionales es una interdependencia psicológica y social en el devenir de los pueblos, pero esta noción puede sufrir modificaciones a causa de las variaciones históricas y de la realidad modificada por estas mismas variaciones:

"La conciencia y la realidad de la dimensión colec---

tiva es el común denominador sobre y a lo largo del cual van situándose los sucesivos numeradores temporales, que van constituyendo el proceso existencial (a veces historiable, a veces no) en la vida de un pueblo o colectividad humana. Llamamos época o periodos en la vida de un pueblo a esos 'numeradores', a los momentos de sostenida homogeneidad en cuanto a la situación y a la trabazón interior de lo que iba haciéndose, de lo que iba aconteciendo a gentes ligadas por la conciencia de 'ser colectivamente'." 1

Si los animales transmiten naturalmente su específica forma de animalidad a su descendencia, esto también le sucede al hombre como animal, pero no en cuanto a su ser social que lo constituye en grupos específicos por la similitud de su denominación y designios comunes.

Si Américo Castro da una serie de parámetros y coincidencias para tratar de definir propiamente el sentir generacional de un pueblo y partiendo de éste reconocer la tradición, Ortega y Gasset -con profundas disquisiciones- también la contempla para respetarla profundamente. Sin embargo, ambos escritores se pronuncian contra el "tradicionalismo" acendrado cuando éste se afirma como una continuación fatigosa que ha perdido su verdad original y que se ha convertido en la más desenfundada imposición. Basta recordar cuando el primero dice "Seamos dueños y no siervos de nuestra historia"; y cuando el segundo señala: "No, no podemos seguir



la tradición; todo lo contrario; tenemos que ir contra la tradición, más allá de la tradición. De entre los escombros tradicionales nos urge salvar la primera substancia de la raza, el módulo hispánico, aquel simple temblor español ante el caos."<sup>2</sup> Como ya se ha señalado, en la noche de los tiempos se concede una unificación de características colectivas que se ha denominado como tradición, pero que en un pueblo tan volcado en sí mismo como es el español este válido condicionamiento se ha institucionalizado; esto implica que la conciencia de colectividad natural se ha convertido en forma impuesta, en anquilosamiento obligado que se puede considerar como "tradicionalismo" ferviente y, por supuesto, inconveniente.

Tales opiniones tienen, además, punto de coincidencia con las ideas de Ramón Menéndez Pidal que, aunque bien reconoce los principios de permanencia y tradición, no es tampoco un fanático partidario del énfasis tradicional como connotación establecida ya que esto deriva en una forma de marasmo intelectual; si bien reconoce la importancia de esa continuidad natural referida a la concepción interna del transcurrir social, tampoco es partidario de que este fenómeno sea considerado como inmutable y que se convierta en quietismo y en anquilosamiento: "La adhesión a lo antiguo es, pues, para el español, lo más seguro. Es sin duda el estilo de vida más sobrio. La tradicionalidad en sí misma es una fuerza positiva, - única manera de vivir una vida de personalidad fuerte. Lo negativo es el misoneísmo, la repulsión a todo lo nuevo, y eso sí, en ciertas épocas, ha obrado sobre el pueblo español como rémora en connivencia con la vulgar - apatía."<sup>3</sup>

Por su parte, Andrés Amorós al referirse a las formas de la tradición como permanencia artística propugna por el profundo conocimiento y consideración de un pasado estético; el arte escrito es orgánico en cuanto a que es una creación humana que surge espontáneamente como un cúmulo fundamental de experiencias que se reiteran en sí mismas pasando del ser individual al ser colectivo y de la sociedad que ha asimilado esta circunstancia fundamental a la historia misma: "Me parece indudable que la obra literaria se sitúa, desde su nacimiento, como un eslabón más de una enorme cadena: la tradición literaria."<sup>4</sup> De esta manera, no se puede establecer una absoluta escisión entre los escritores clásicos y los contemporáneos; los escritores clásicos son llamados justamente de tal forma por la permanencia de la vitalidad estético-creativa que perdura en su obra y que puede alcanzar plena correspondencia y comunicación con la sensibilidad actual.

La tradición es válida y vigente, el reconsiderarla creativamente o el cifrarse en la misma no implica una connotación de caducidad o establecer una inspiración precaria y declinante; el renovarse a través del sondeo artístico en fuentes antiguas significa la aceptación en cuanto a una profética permanencia de elementos anteriores que se vierten a través de un nuevo y valioso testimonio que puede presentarse tan reiterativo como imperecedero. El verdadero creador literario puede tener, entre otras, un sinfín de vías abiertas en cuanto a la cosmovisión de la realidad que ha heredado de sus antecesores. Con referencia a estos razonamientos Pedro Salinas expresa que ... "Lo cierto es que la tradición es

la forma más plena de libertad que le cabe a un escritor."<sup>5</sup> Y el mismo Amorós señala: "El explorador, el artista de hoy, se halla con más caminos abiertos que nunca: son los trazados por sus antecesores. Apoderarse del sentido de la tradición es ir conociendo mejor esa red, aparentemente contradictoria, por tantos cruces: saber por dónde anduvieron los demás le enseña a uno a saber por dónde anda. El artista que logre señorear la tradición será más libre al tener más carreras por donde aventurar sus pasos."

En síntesis, los escritores anteriormente referidos no muestran una oposición ideológica en cuanto al arbitrio y conocimiento que tienen de la tradición; todos ellos la reconocen finalmente como una forma de sustrato cultural que llega hasta nuestros tiempos y que se debe estimar en todo su valor, pero sin alcanzar dogmatismos académicos que conducen a excesos inconvenientes en las formas vetustas y manidas del "tradicionalismo". Y, desde luego, en ese venero de antiguas inspiraciones se conduce también Buelo Vallejo que parte asimismo de antiguos recursos estéticos provenientes de la tradición hispánica y de la cultura occidental -recurrencias míticas, alusiones picarescas o circunstancias históricas- para involucrarse en los cuestionamientos que realiza su conciencia a la desubicada realidad que se ofrece después de la guerra civil española.

La tradición, para el referido escritor, es el gran reducto estético de comprobación y penetración popular en que prevalecen antiguas formas de expresión como se puede observar páginas adelante en el análisis

sis de su dramaturgia; la acción teatral de sus creaciones alcanza una masiva captación en la coincidencia anímica de un público actual que reconoce y reencuentra los remotos elementos provenientes de una inherente sensibilidad colectiva. Consciente de su propia intuición y del rastreo que a través de su producción dramática ha realizado en el pasado literario español, Buero Vallejo afirma: "Atender al repertorio es atender a la tradición mediata o inmediata y todos sabemos -ya lo dijo Valle-Inclán- que sólo las obras cargadas de tradición están cargadas de futuro."<sup>6</sup>

### 3.1 EL GRAN CONTRASTE ENTRE LA LUZ Y LA SOMBRA

El término y la concepción misma de la palabra conocida como "luz" -sublimada potestad- es de frecuente uso en la tradición de las Sagradas Escrituras y en los principios del maniqueísmo. En los antiguos textos que dieron cauce religioso al pueblo hebreo significa origen, principio de vida, génesis, y ofrece tres principales aspectos: el estrictamente teológico en cuanto se aplica a la figura divina; el ético que alude a las referencias morales en el hombre y el escatológico que se aplica especialmente a la eterna bienaventuranza. Todos estos preceptos se fundamentan en la Biblia principalmente y se han infiltrado en la cultura occidental como nociones primordiales, aunque esto no precise, estrictamente, la referencia a una religión específica.

En la permanencia del sentido bíblico Dios es luz, está cercado y vestido de luz y habita en las esferas mismas de la luz; su poder omni-

potente y protector está significado por la esencia misma de la luz que refleja sobre las criaturas del universo, especialmente las que siguen los caminos adecuados en relación con la justicia. "Yo soy la luz del mundo; quien me sigue, no anda en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida."<sup>7</sup> Los justos están iluminados, es decir, la vida moral -según las sagradas escrituras- está condicionada por la luz; en relación a las leyes divinas y supremas de esta filosofía la norma de la vida moral es la luz de Dios que se proyecta sobre los justos y los conduce por las veredas del bien: el que transita por el camino iluminado es el que obra positivamente con sus semejantes y con los órdenes del universo. El que sigue las virtuosas sendas conlleva en sí mismo la luz, el que ha extraviado el camino hacia estados alejados del iluminado principio ha caído en las tinieblas; el que reside en las tinieblas ha perdido las propiedades de gracia intelectual con que se ilumina el entendimiento de acuerdo a los bienes espirituales. El que padece las tinieblas ha perdido los deleites de la gloria, de la vida verdadera y de la felicidad trascendente.

En el mundo de los hombres -en el sentido cotidiano de su transcurrir- el que ha quedado sumergido en las abrumantes tinieblas es el carente visual, el que no tiene, evidentemente, la claridad óptica para distinguir las configuraciones multifacéticas del universo. El vidente, en cambio, es aquel ser privilegiado que puede distinguir visualmente los contornos de los más variados objetos que se establecen en el cosmos que lo determina. Sin embargo, estos primitivos, objetivos, elementales y comprensibles conceptos -como sucede, en cierta medida, en las sagradas -

escrituras- son simplemente aparentes en las consideraciones dramáticas - de Antonio Buero Vallejo en las que se presentan quebrantados y enaltecidos hacia regiones cualitativas de mayores alcances éticos.

El tema de la ceguera y la visión da pauta a la primera obra - teatral que escribe el dramaturgo en su vida y que se titula En la ar---  
diente oscuridad, tema que -además- se convierte en una verdadera y obsesiva constante a través de su literatura. "En consecuencia, ninguna obra mejor que ésta puede servirnos como punto de partida para entender esa - unidad radical del teatro de Buero, sus dudas y perplejidades, su problemática medular que es a un tiempo trágica y esperanzada (...) De hecho, - En la ardiente oscuridad viene a ser como un centro motor, del que parten -y al que regresan- las posteriores y sucesivas exploraciones del dramaturgo."<sup>8</sup>

En el universo bueriano el ser humano se siente incompleto en la potencia de su totalidad; de ahí el simbolismo de la ceguera. El invidente no asimila ni capta la realidad en toda su plenitud, sino solamente aspectos fragmentarios de la misma. El hombre, en tal sentido, está escindido de su realidad y esto lo proyecta como un infeliz marginado que no transita por la vida en eterna medida. En la obra En la ardiente oscuridad "... el dramaturgo proyecta un determinado sentido alegórico: el de las limitaciones humanas. Todos somos 'ciegos', es decir, somos imperfectos, carecemos de libertad suficiente para comprender el misterio de nuestro ser y de nuestro destino en el mundo, pero necesitamos comprender

a toda costa ese misterio."<sup>9</sup> El estado de ceguera o invidencia entorpece la interpretación de la vida; el equívoco de los oscuros menesteres es el desconocimiento de las paradojas humanas y la falta de conciencia de los intereses elevados. El ciego está escindido del mundo y de sus verdades; el conocimiento que pueda tener de éste es siempre relativo, de ahí el nocivo conformismo y de ahí -también- el estancarse en las zonas de superficialidad y en las trivialidades que se establecen como dominante consideración. La invidencia es un estado errado universal que no perdona credo, raza, sexo o lugar geográfico; el que sufre la ceguera no conoce las comarcas iluminadas y siempre presenta lesiones morales que atrofian -cual si fueran órganos físicos- las virtuosas potestades.

Sin embargo, esto no implica que la ceguera, en la alegoría dramática de Buero Vallejo, sea una esencia, puesto que la videncia o la invidencia es sobre todo una actitud del individuo. El vidente es el ser capaz que logra sobrepasar los impedimentos de su propio devenir para encontrar la luz; el vidente es el que logra la remuneración moral de sus esforzados y lícitos intentos, el que tiene una verdadera comprensión de las elevaciones de la verdad. El estado del vidente implica la notoriedad anímica sobre la insensibilidad de los que no han sido elegidos; esta elección no presupone una rimbombante protección de los favorecimientos divinos. En este caso no es Dios el que decide los vaticinios del mundo, sino el hombre el que huye de las banalidades y confusiones del mezquino acontecer para encontrar el equilibrio de la superioridad. El homocentrismo, en esta forma, se desarrolla organizadamente para desplegarse -

triumfante sobre el caos social; el hombre y sólo el hombre puede transmutar la ley vacía del destino por medio de la superación y el mejoramiento individual. La videncia es, de tal manera, en la dramática de Buerro Vallejo, especialmente en las obras En la ardiente oscuridad y en El concierto de San Ovidio, el estado de conocimiento y conciencia entre el hombre y el cuestionamiento de su mundo; el hombre que afronta las adversidades de la existencia se fortalece en la conciencia de sí mismo y de la colectividad que lo rodea.

Cuántos ciegos -paradójicamente- captan de manera sobresaliente lo sublime y lo exegético del fluir vital y, en cambio, cuántos seres que tienen la posibilidad fisiológica del ver equivocan, confunden o desconocen los rigores de la realidad. "... la mayoría de los listados de Buerro Vallejo poseen una especie de 'segunda vista', o 'sexto sentido', como si su atención, por fuerza apartada de lo exterior, de lo llamativo, aprendiera a conocer lo profundo, lo esencial. Así, debajo de la ceguera, habría una especie de elección personal, y al mismo tiempo de responsabilidad. Ser ciego es, a la par, un problema ético."<sup>10</sup>

El estado contrario al de los determinantes de la razón y la lucidez es el del triste oscurantismo, el de la ignorancia sobre las verdaderas percepciones de las destacadas excelencias; en la obra buerriana el que ha alcanzado la luz tiene dispuestas las complacencias de la lucidez, la capacidad de conocer al mundo con una plena profundidad intelectual y anímica que rechaza el estado de invidencia. "Si no fuéramos cie--



gos, seguramente esta sociedad en que vivimos no estaría organizada sobre la mentira; seguramente, esta sociedad así organizada es una prueba de nuestra ceguera."<sup>11</sup> Ahora bien, aunque la sociedad común a todos los hombres no estuviera cimentada en la mentira, el ser humano igualmente quedaría sometido a la ceguera, a la parcialidad de captación en cuanto a la cosmovisión del mundo. "Pero esta sospecha no excluye la esperanza de lo imposible: la de que alguna vez podamos alcanzar la visión y la luz, para lo cual hay que empezar por asumir la verdad trágica de nuestras tinieblas y sobre esta verdad asentar nuestro vivir y nuestro convivir."<sup>12</sup>

Un mundo crítico domina la segunda mitad del siglo XX y el ser humano por medio de la luminosidad de su juicio debe valorar justamente ese mundo ya que el equilibrio resplandeciente, como sucede en la tradición bíblica, se opone al caos de las sombras y de la ignorancia y se presenta incisivamente expuesto en el enfoque teatral del gran dramaturgo contemporáneo. En este sentido, Buero Vallejo no tan sólo es un creador de videntes dramáticamente significativos, sino él -en sí mismo- es también un magnánimo vidente. "De esta su capacidad de 'ver' lo real, viene el excepcional don de análisis del autor, su manera tan fina, matizada y verdadera de dar cuenta de los fenómenos humanos, históricos y sociales."<sup>13</sup>

### 3.1.1 EN LA ARDIENTE OSCURIDAD

"A abríles los ojos, para que se conviertan de las tinieblas a

la luz y del poder de Satanás a Dios, y con esto reciban la remisión de - sus pecados ..."<sup>14</sup> Con la razón y la penetración de afanes reflexivos, - Buero Vallejo establece En la ardiente oscuridad estrenada en 1950 el en- - frentamiento de un mundo antagónico que se debate entre el "deber ser" y el "no deber ser". Polémica obligada al cuestionamiento de la muy antigua y - maniquea oposición entre luminosidad y oscuridad como entidades contra - rias de una misma personalidad que es el hombre. "La idea predominante - del maniqueísmo es la oposición de la luz y de las tinieblas, que repre- - sentan el Bien y el Mal. El mundo visible resulta de la mezcla de estos - elementos eternamente enemigos. En el hombre, el alma es luminosa; el - cuerpo, oscuro; en el fuego, la llama y el humo representan los dos prin- - cipios rivales."<sup>15</sup> Fuego ardiente y oscuridad temible provienen de la - permanente tradición bíblica y se ofrecen desde el título del drama; tes- - timonio de una nueva conciencia dramática que muestra en su creación, im- - pulsos objetivos y entelegmas subjetivos. La consigna del escritor es la - contienda de estos dos extremos en una pugna altruista que trae -como ló- - gica repercusión- el enfrentamiento de un espíritu avanzado contra el - mundo circundante ante la necesidad de ubicar elementos de distintas Je- - rarquías éticas. Anhelo, intento y creación que hacen del dramaturgo un - humanista de gran penetración que atrapa las coyunturas -necesariamente - opuestas- en la búsqueda de un hombre superior.

El desarrollo dramático habrá de suceder en una moderna insti- - tución para ciegos en la cual la doctrina principal es el olvidar el de- - fecto físico que los caracteriza y aparentar, ante los demás y ante ellos

mismos, que tal estigma está sujeto a una situación poco trascendente en que el sufrimiento no tiene cabida. La altruista organización es, de tal manera, el abrigo protector, el equilibrio en esta colectividad que convive en armónica complicidad y en falsa realización. El vivir común no existe verdaderamente en las perspectivas del lugar, pero, en cambio, se otorga un artificio de lo que éste sería; vana ficción de destrezas superiores es la potestad ilusoria que se ofrece a los desvalidos invidentes. Para aceptar tales apariencias se debe mantener un especial estado espiritual en el que los sondeos morales se desconocen, en que la conciencia de lo que es el hombre y sus devenires se evita y en que la conformidad con los horizontes ficticios se acepta comúnmente. La verdad y la libertad son facultades de la conformación humana que han sido proscritas de la invención perturbadora. En este mundo de específicos asideros se ha sustituido ... "... el vocablo 'ciego', con todas sus connotaciones negativas, por la palabra 'invidente', sustitución lingüística que manifiesta su pretensión de normalidad: vivir como gentes normales sin asumir sus limitaciones como tales."<sup>16</sup>

En esa realidad en que las dificultades de la afección física son evadidas llega un nuevo ciego llamado Ignacio que tiene una connotación espiritual plenamente opuesta a los signos morales que se han determinado para la escuela. El deambula por un sufriende acontecer, él está profundamente afectado por su irreparable deficiencia, él busca la explicación a sus castrados destinos, él no quiere refugiarse en la evasión y, sobre todo, él desea -obsesivamente- lograr la facultad maravillosa -

que nunca ha tenido. En Ignacio no se da el conformismo ante lo imposi---ble. "De este modo, al desear con todas sus fuerzas la visión, la luz que le ha sido negada, su vida es un vivir desviviéndose."<sup>17</sup> Sin embargo, lo inesperado sucede y el Inconforme va depositando en los demás la fuerza de su verdad; el desgarramiento sensible de la desesperación va quebrantando las reglas del juego y sus compañeros olvidan las sedantes quimeras mientras la duda y el detrimento interior se manifiesta en ellos.

Una serie de diversas personalidades se presenta entre los integrantes del centro; entre los más destacados personajes está Carlos en el cual se ofrece la personificación del hombre que ha aceptado su deficiencia visual y la sobrelleva con serenidad, fortaleza y sumisión. El linaje de su psicología se precisa en la serenidad y el convencimiento que muestra hacia los endebles moldes de vida en que se funda su identidad; - representa la asimilación perfecta a la condición institucional. Noble en sus afectos, cauteloso en sus opiniones, sereno en su temperamento, atinado en sus decisiones, inteligente en sus actitudes; es, en síntesis, el magno representante de todo un sistema de vida para el que ha sido programado. Su definida personalidad como adecuación máxima al medio referido lo convierte en idealizado líder entre el alumnado de la sofisticada - organización. Obviamente él, sobre todos los demás, será el gran opositor de Ignacio ya que es el máximo exponente de los intereses dispuestos. Como se puede suponer, su antagónica estirpe dará lugar al gran enfrentamiento del drama; él no puede permitir el triunfo del opositor porque los supuestos atributos del gran paliativo en que lo han educado se vendrían

abajo en forma, por demás, estrepitosa.

Al parecer estos dos personajes contrarios en el drama En la ardiente oscuridad, la primera obra escrita por Buero Vallejo que es génesis creativo de toda una trayectoria teatral, surgen también como una constante sobre la psicología y las referencias humanas que afirma ampliamente el escritor a través de toda su creación teatral. Ricardo Doménech, el más reconocido estudioso de la obra buerense, divide esta antinomia moral, psicológica y humana con la denominación de "contemplativos" y "activos". Ese personaje -idealización de la dramaturgia cuestionada- que busca fervientemente el encuentro con una nueva realidad más consciente, esa personalidad que no se arredra ante las vicisitudes hostiles del mundo que lo rodea es considerada como característica de la contemplación: "Son personajes escrupulosos, dubitativos, angustiados, que no pueden vivir en un mundo que les viene demasiado pequeño, que tienen clara conciencia de las limitaciones de su propia condición o de las imperfecciones de la sociedad, que sueñan una libertad y una perfección superiores ..."<sup>18</sup> En cambio, aquellos seres que han perdido la senda y el escrúpulo para lograr sus propósitos son considerados con el nombre de activos: "Impulsados por sus egoísmos o por sus bajos apetitos, todos estos personajes se valen de cualesquiera medios, y estos medios suelen ser la crueldad y la violencia, para hacer realidad sus deseos. (...) Ante ellos, el espectador comprende inmediatamente que, por un elemental imperativo ético, no se puede ser así y, sobre todo, no se puede actuar así."<sup>19</sup>

Sin embargo, estas fervientes y antagónicas determinaciones en cuanto a la conformación de las principales personalidades buerianas no implica una simple escisión de tipo melodramático entre "buenos" y "malos", ya que los personajes trazados por Buero Vallejo no se ofrecen con disposiciones de tal elementalidad y simpleza. El aspecto caracterológico con que los precisa el dramaturgo -tanto a "activos" como a "contemplativos"- presenta la sutileza de infinitas combinaciones sentimentales y las apetencias morales de la conducción ética en cuanto a que el comportamiento del individuo es una de las grandes preocupaciones del escritor. Los senderos que llevan a los diversos seres teatrales hacia lo adecuado e incorrecto del devenir anímico son, en realidad, insospechados, tanto en la vida como en la riqueza misma de la obra cuestionada.

También está Miguelín entre los educandos del centro escolar; se trata -en este caso- de un alegre adolescente que ha adoptado la jocosidad como elemento principal de su carácter. Más bien, ha logrado ocultar la afección moral de su irreparable defecto con la sonrisa insustancial; utiliza -además- el derroche verbal de la broma como mareo psicológico. Están, aparte, Elisa y Juana que son las dos mujeres jóvenes de la obra; amigas entrañables y de opuestas psicologías que parecen complementarse entre sí. Lo que en la primera es timidez, en la segunda es desenvoltura. Elisa en su debilidad es absolutamente dependiente de su relación amorosa con Miguelín; Juana, mucho más madura y centrada, ya que -por lógica- el escritor la tiene que situar a la estatura moral de su pareja o sea de Carlos.

Desde que Ignacio ingresa a este extraño ámbito muestra su rechazo a toda esta anomalía de vida. Los demás pretenden -al principio- que olvide la terrible carencia que lo atormenta tan intensamente para que se convierta en uno más de ellos. Sin embargo, ante la actitud indómita e inflexible del insurrecto invidente, sus compañeros -los que comenzaron por rechazarlo- sienten, ahora, un profundo interés por su desconcertante personalidad. De tal manera, Miguelín, subyugado por la presencia de Ignacio, descuida a Elisa olvidando su afecto por ella. La actitud de la colectividad hacia él ha sufrido variación plena puesto que su avasalladora presencia moral -testimonio de la auténtica verdad- se impone a los demás que se interesan por la nueva filosofía hasta quedar cautivados por la fuerza fascinante de su lucidez. El orden ha sido alterado y las artificiales formas de vida muestran la impostura de su falsía; el gran rebelde se impone a la destreza programada y, como prueba innegable de la sublevación general, Juana se interesa emotivamente por Ignacio.

Los creadores de la inauténtica convención institucional, Don Pablo y su esposa Doña Pepita, no pueden permitir que ésta sufra una grave alteración con la relajación de costumbres que se ha suscitado y recurren sumamente afligidos a Carlos en quien confían como el mejor expositor de la concepción irreal de vida. Don Pablo, director de la referida institución, es un hombre mayor que parece haberse realizado en su vida personal por medio de su didáctica labor. El es creador de un ambiente perfecto en el simulacro de la superación; su carácter animoso se con-

vierte en además protector para todo aquel que pertenezca al especial sistema educativo. El no puede dar marcha atrás ni romper una línea de conducta en sus errados principios; su vida está encauzada en esa vertiente entre altruista y ocupacional que da sentido a su personificación; si estas características modificaran su directriz, el quebranto sería devastador para sus intereses. Si acepta las exigencias de Ignacio todo el sistema moral proclamaría abiertamente la equivocada trayectoria.

El enfrentamiento entre protagonista y antagonista termina con el asesinato de Ignacio por Carlos, asesinato que, aparentemente, es un desgraciado accidente. "Desaparecido Ignacio todo parece retornar al orden inicial y puede volver el optimismo y la inconsciencia de la propia condición, menos para Carlos que ya no olvida la verdad: su condición de ciego."<sup>20</sup>

La muerte de Ignacio representa toda una conmoción para el colegio; al no saber qué sucede, pero que algo muy grave debe ocurrir por los gritos que han escuchado hasta sus habitaciones, los invidentes se convierten en frágiles y empavorecidas sombras que recuerdan a otros "ciegos", los del drama de Maurice Maeterlinck. Al igual que éstos no saben física ni moralmente adonde dirigirse; han perdido la fe y la seguridad que tan meditadamente se les había asignado. Es tan aberrante el terror a lo desconocido y, posteriormente, el quebranto de sus almas al enterarse de la muerte de Ignacio puesto que, de una u otra manera, todos adivinan, por la trayectoria y psicología del finado, que tal muerte no pue-



de ser natural. Se inventa una explicación anodina y trivial para aclarar el asesinato, de lo cual -obviamente- se encarga Miguelín con sus pocos años y con muchas ansias de encontrar Justificación a la anómala situación. Todos aceptan que fue un accidente involuntario y -de forma impulsiva y precipitada- se refugian nuevamente en la mezquindad de sus escolares convicciones para buscar resguardo a su inquietud. La conversión paulatina en seres de verdadera profundidad intelectual se ha detenido; ya no hay voz, ni eco, ni pensamiento. Ignacio ha muerto y con él han muerto los latidos de esencias superiores, de despejados horizontes, de lúcidas interrogantes. Las alejadas parejas, presurosas, se reconcilian con tal precipitación que se inclinan más a lo exaltado que a lo razonable. Elisa y Miguelín renuevan sus escindidos afectos, mientras Juana reniega de sus pasados arrobamientos por Ignacio y vuelve -confiada- a la antigua seguridad que le testimonia la presencia de Carlos.

Sólo dos personas conocen la realidad de los acontecimientos: Doña Pepita y Carlos; una vidente y una invidente que, dispuesta la una y renuente el otro, quedan enlazados por la posesión funesta del abominable secreto. Doña Pepita ha dedicado todos sus impulsos espirituales a satisfacer las necesidades de su cónyuge y de la institución que éste representa. No sólo sabe quién ha sido el ejecutor cerebral del asesinato, sino también oculta este conocimiento para que no se den repercusiones con la justicia; en tal medida, Justifica y acepta la ilegalidad civil y la inmoralidad que se ha cometido. Tan malsana en sus intereses como el mismo Carlos, tan cómplice del funesto atentado contra Ignacio y tan cri-

minal como el que más, ella que es la vidente, ella que sí tiene todas - las prerrogativas vitales para proyectarse en las aventuras magníficas - que ofrece el mundo, permite y solapa el brutal y fascista desenlace. Sin embargo, a pesar de esta inevitable y negativa complicidad, el conjuro de Ignacio ha sido escuchado; la paradoja se hace dueña de la acción y el - asesino sufre una irónica transmutación en el asesinado. En el más destacado de los educandos cae todo el peso de las rebeldes teorías. Carlos, - el más tremendo opositor de las proscritas doctrinas ha tocado el mágico talismán y es, ahora, el nuevo portador de las lícitas especulaciones; - finalmente, el pertinaz apóstata ha vencido.

No son los vestigios de un teatro de tipo realista los que se - despliegan en la realidad que plantea el drama en cuestión; la obra se - establece, más bien, en los empeños de lo alegórico y en la mixtificación de alusiones. Teatro de símbolos y dobles significaciones en que la protesta tiene la osadía de la obstinación. El paraíso perdido antes de la - contienda civil, el encuentro armado, la pérdida de los intereses repu- blicanos y el nuevo régimen impositivo se encuentran evidentemente en el texto.

La encubierta ceguera que prevalece en el carácter antiguo de - la institución es la representación misma del régimen franquista corres- pondiente a la posguerra civil hispana; delicada circunspección de lo que es la nueva realidad nacional a finales de los años cuarenta que fue, - precisamente, cuando se escribió el drama. Ceguera Inconsiderada que ha -

caído pérfidamente sobre el suelo español como si las tinieblas que se -  
presentan en las Sagradas Escrituras hubieran resurgido desastrosamente -  
ya que no se ve ni se capta la verdadera realidad. Todo parece ser un si-  
mulacro de vida en que se deambula con pretensiones de tranquilidad como  
si no hubiera sucedido nada, como si la colectividad tuviera la disposi-  
ción de la conformidad ante los nuevos destinos del país. La lúgubre ase-  
veración ha tomado el disfraz medroso de la supuesta concordia; la confu-  
sión ha vertido sus desenfrenos en despótico suplicio. Suplicio que, a su  
vez, ha tomado el carácter de complacencia; las atrocidades han quedado -  
atrás y la nueva obligación acordada por el reciente gobierno consiste en  
el olvido silencioso y, en tal medida, inevitablemente, la sociedad fati-  
gada y empequeñecida en sus deterioros ha aceptado la simulación de vida  
que se le ha ofrecido. Sin embargo, no todos han quedado convencidos con  
la atrevida falacia. Ahí está la personificación de Ignacio -representa-  
ción misma del escritor- que no puede ocultar su indignación y su reclamo  
y lo testimonia a través del primer drama que escribe.

Cuando En la ardiente oscuridad fue enviada junto con Historia  
de una escalera al concurso Lope de Vega, el Jurado, posiblemente, no en-  
tendió la obra o no quiso entenderla; el triunfo se lo lleva Historia de  
una escalera donde el Juicio es más indirecto, donde la indignación se -  
testimonia de una manera más velada. La creación de la "alegría prefabri-  
cada" debió ser todo un golpe para la mesurada mentalidad de este momento  
histórico. La crítica, en general, menciona idealizaciones y reflexio-  
nes por parte de Ignacio, pero no establece la protesta desorbitada por -

los privilegios perdidos, no indica el alarido desgarrador -como el de la obra del mismo Miguel Hernández- que testimonia el drama bueriano.

En la ardiente oscuridad manifiesta tres niveles vitales de - consideración hacia el mundo real: la invidencia aceptada que observa la generalidad de la institución como una forma de conciliación con la pedagogía inventada, La invidencia desesperada -Ignacio resentido- que no - tiene consuelo ni redención puesto que el mundo de la luz, de la conciencia, de la verdad y de la libertad ni siquiera se ha conocido aunque se - adivina. Y, posteriormente, la videncia representada en el personaje de - Doña Pepita; la videncia que no quiere ver, la videncia que adultera la - realidad para sumarse a las mezquindades falsarias de una condición en- vilecidamente determinada.

La ceguera desesperada de Ignacio no conlleva una solución ob- jetiva porque la trama misma ha sido designada por el dramaturgo de esta manera; esto es, seguramente, lo más angustiante de tal problemática; en este sentido, el drama presenta una situación de índole existencial. Su - esencia es el hombre arrojado a aguas borrascosas que no tienen puerto ni refugio; el hombre que se enfrenta exasperado contra la adversidad de su destino. "... Buero Vallejo, desde que escribe esta primer obra, establece ... un teatro que superase el mero pasatiempo intrascendente para convertirse en instrumento de cultura, capaz de plantear con honradez y sin cegueras voluntarias los problemas que todo hombre debe tener presente y las preguntas que quizá no tengan respuesta, pero con las que es necesa-

rio encararse."<sup>21</sup>

Antes de lanzarse a la aventura literaria de su primera gestación dramática ... "Pensó en principio escribir una novela entre realista y simbólica, inspirada en los procedimientos educativos seguidos por un ciego, hermano de un amigo de reclusión. La narración no pasó de propósito, pero el tema le seducía y decidió plasmarlo en una obra de teatro."<sup>22</sup> De esta forma, en 1946, el dramaturgo escribe la primera versión de En la ardiente oscuridad en sólo siete días. Esta obra es origen, núcleo o principio de toda una cosmovisión dramática, ya que el tema de la ceguera con sus diversas connotaciones se ofrece como verdadera constante en la trayectoria de Antonio Buero Vallejo. La ceguera y las tinieblas que ésta representa aparecerá variada y repetidamente en su obra posterior; de tal forma, el mismo tema básico se ofrecerá nuevamente en El concierto de San Ovidio y también tendremos personajes con la referida carencia visual en Un soñador para un pueblo, en Llegada de los dioses y en La tejedora de sueños.

"... según uno de los símbolos más importantes usados por Buero, el hombre es un ciego de nacimiento que, no obstante, quiere ver (En la ardiente oscuridad), es de esperar que algún día vea."<sup>23</sup> En la referida obra, los principios tradicionales otorgados por los maniqueos sufren filosófica y paradójica transformación: la ceguera representa el sentido prístino de la luz no de la oscuridad y, en cambio, el poder de la viden- cia implica, controvertidamente, la oscuridad y la sombra moral. Ardien-

te significa tormento, fuego, lumbre, luz y lucidez.

Cuánto cuesta al ser humano llegar al estado de transparencia - espiritual del mitológico Tiresias -sabio invidente de la tradición clásica- que conocía profundamente los misterios intelectuales del hombre y su devenir; personaje del que surge la idea de que las posibilidades de captación visual no implican conocimiento, conciencia o sabiduría. En muchas ocasiones tiene mayor penetración sobre los misterios del mundo el que no ve que el que posee la percepción óptica para reconocer los contornos objetivos de seres y materias. Lo francamente relevante es la perspectiva y profundidad de la visión anímica que puede comprender, realmente, las afecciones del hombre, su localización espacial y su trayectoria temporal. Las tinieblas, en cambio, son generalmente consideradas como la negación de la vida, la nulificación del bien y de la verdad. De ahí que En la ardiente oscuridad -como magistral efecto dramático- el dramaturgo indique que se apague totalmente la luz escénica cuando Ignacio, aprehensivamente, reclama la injusticia vital de su tara personal para que de esta forma se produzca mayor compenetración con el público sobre la problemática planteada. Estos originales recursos que se presentan constantemente en los dramas buerlianos han sido estrictamente estudiados por Ricardo Doménech que los determina con el nombre de "efectos de Inmersión": "Yo sé que los videntes tratan a veces de imaginarse nuestra desgracia, y para ello cierran los ojos. (...) Entonces se estremecen de horror. ¡Pues en ese horror y en esa locura estamos sumidos nosotros! ... (Oscuridad - absoluta en el escenario y en el teatro.) Nuestras voces se cruzan ... -

en la tiniebla."<sup>24</sup>

La negación óptica -sombra siniestra- es, posiblemente, la abyección máxima de la mutilación orgánica; tinieblas aberrantes que significan el retroceso y la denigración humana hacia un ámbito primario. Idea tan antigua como el mismo Génesis en donde la vida surge de la oscuridad a la luz en la positiva gestación de su principio. Tinieblas originales - que se encuentran presentes en los mitos griegos -eternas fuentes de inspiración- donde resultan evitadas por el rebelde Prometeo, tan rebelde - contra los dictámenes divinos como el mismo Ignacio contra las humanas - sombras de su destino. "¿Cómo no recordar la locura de Don Quijote, el unamuniano 'sentimiento trágico de la vida' y tantas otras cosas? Ignacio es un personaje empapado de desesperación española. De desesperación ... y de esperanza: la esperanza de lo imposible."<sup>25</sup>

Las tinieblas pueden presentarse o no presentarse físicamente, lo que importa es la luz interior que concede el poder del juicio y la adivinación de los misterios del mundo y del hombre. La luz, desde el sentido común más elemental, es lo contrario de la oscuridad; sin embargo, la luz como la concibe Buero Vallejo -estado de trascendencia consciente- no está siempre en las almas como se podría suponer. Sólo los elegidos, los que no tienen miedo, los que tienen la capacidad de sufrir, los que tienen la disposición de enfrentarse a sí mismos, los que no huyen de los acontecimientos pueden abandonar las tinieblas y proyectarse hacia la lucidez. La lucidez está presente en el hombre que no impugna -

sus propios vestigios ni teme el enfrentamiento a sus colectivos e individuales vaticinios. De esta manera, la tradición de la luz y las tinieblas -significación bueriana de toda una concepción de vida- es dirigida a un auditorio masivo que requiere de intensos estímulos para aceptar la verdad trágica de su condición y, sobre la misma, cimentar un nuevo sentido de vida.

### 3.1.2 EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO

"La moral maniqueísta (...) tiene por objeto la liberación de las partes luminosas, de las almas que padecen en la carne de la materia. (...) En la vida práctica, los hombres se dividen en perfectos o elegidos y en simples fieles u oyentes."<sup>26</sup> Y esto es lo que se percibe en El concierto de San Ovidio; el dramaturgo parte de una concepción filosófica y mítica que proviene de las tradiciones maniqueístas y de la permanencia bíblica para dar cauce y sentido a la presente obra. Estrenada en 1962, ésta es, sin duda, una de las producciones de mayor trascendencia en la creación dramática de Antonio Buero Vallejo. Pertenece, obviamente, a la serie teatral designada como dramas históricos; dramas en los cuales el escritor parte del dato, de la anécdota, del acontecimiento pasado para conceder a esta anterioridad una nueva proyección ética referida a nuestra contemporaneidad. Didactismo altruista que ya había sido enfocado en Un soñador para un pueblo y en Las meninas, obras que, en esta línea histórico-dramática, preceden a El concierto de San Ovidio.



El suceso mismo que dio base a la dramatización bueriana tiene raíces en la tradición histórica y alcanza absoluta veracidad en la Francia del siglo XVIII. "En septiembre de 1771, un café de la Feria de San-Ovidio de París ofreció, como espectáculo de éxito, una orquestina bufa, compuesta por un grupo de ciegos del Hospicio de los Quince Veintes, y - este suceso bochornoso impulsó a Valentin Haüy a consagrar su vida a la educación e incorporación a la sociedad de los invidentes."<sup>27</sup> Esta interesante personalidad nace en Saint Just en 1746 y muere en París en 1822; cuenta -justamente- con veinticinco años de edad cuando ocurren los por menores antes mencionados y, desde este momento, volitivamente, dedica su vida y sus esfuerzos a dignificar la endeble condición del invidente. El es el gran inventor de la escritura en relieve que, posteriormente, perfeccionó Louis de Braille. Tanto el uno como el otro hacen la plausible empresa de incorporar a los carentes visuales a la sociedad para que ob-serven en ella un lugar decoroso y oportunidades de realización. "Si, me dije, embargado de noble entusiasmo: convertiré en verdad esta ridícula farsa. Yo haré leer a los ciegos: pondré en sus manos libros que ellos mismos habrán impreso. Trazarán los signos y leerán su propia escritura. Finalmente, les haré ejecutar conciertos armoniosos."<sup>28</sup>

Buero Vallejo conoce un grabado de la época en que acontecieron los funestos sucesos, grabado que representaba la famosa feria siendo el motivo principal la señalada orquesta. Indudablemente su sentido plástico y su sentido moral se vieron afectados ante la imagen de los invidentes, sobre todo, si se relaciona semejante visión con la antigua y obsesiva--

presencia del carente visual en su dramaturgia, especialmente, cuando el tema de la ceguera dio lugar a la primera obra creada por el escritor. - Observador analítico de un cuadro que representa uno de los actos más - abominables de la humana indignidad que toma beligerancia captativa hasta convertirse, a través de la recreación dramática, en vívido acto de protesta.

La obra se inicia con la visita de Luis María Valindín a la - priora del Hospicio de los llamados Quince Veintes; se trata, en este caso, de un vividor de baja estofa que tiene un café en la feria de San - Ovidio y se interesa por formar una orquesta de ciegos que puedan animar su negocio concediéndole especial atractivo. El pícaro engañador presenta el malsano asunto con tintes de hipocresía y pretendidas actitudes de - altruismo que, sin embargo, no parecen impresionar en gran medida a la - austera religiosa. Más bien lo que da cierto interés y solemnidad a la - solicitud es el nombre aristocrático y poderoso del Barón de la Tournelle que es protector del hospicio de menesterosos y, a la vez, protector del mismo Valindín; y, sobre todo, convence eficazmente a la calculadora mujer las doscientas libras prometidas a la institución como obligada limosna. Entre estos dos personajes de nociva complicidad se establece la - desesperada y desesperante situación de los invidentes en el siglo XVIII.

Ante motivos tan poderosos, el asunto queda convenido y se le - ofrecen a Valindín seis ciegos que tienen como característica común - aparte de la carencia visual- el tener ciertos conocimientos musicales.

El más destacado de ellos es David que, decididamente, se convierte en el protagonista del drama. En sus condiciones está la dignidad, en sus capacidades el talento y la sensibilidad artística, en sus convencimientos - está la conciencia y la lucidez de lo que el mundo debiera ser. Se trata, en este caso, de un hombre íntegro que, a pesar de la invidencia que le - aqueja, cree que la superación humana debe tener como magno incentivo el remontarse a mejores y redentoras esferas morales. Su pasado está lleno - de desventuras y frustraciones: Nunca ha sabido quién fue su padre. Su - madre trabajaba como lavandera en el castillo donde él -siendo apenas un niño- se quemó los ojos al encender los fuegos de artificio para regocijo de los amos.

Entre los músicos que formarán la orquesta cuestionada se en- cuentan también Elías, Lucas y Gilberto. Elías -ciego de nacimiento que nunca sonríe- es la representación del hombre que ha perdido la senda y - que sufre profundamente como prisionero de su propia desesperanza; el - escepticismo y el desencanto del mundo lo determinan. Lucas es el anciano, la encarnación de la generación vencida, el que está acostumbrado a - la pasividad del conformismo porque sus intentos de expansión siempre han sido frustrados institucional y socialmente. Gilberto es un idiota menin- gítico que debido a su tara visual y a su tara mental no conoce el senti- do de la cordura ni lo que son las sentencias del mundo; ríe, repetida- mente, la mayoría de las veces, como si la risa fuera la única forma de - contacto con la realidad y, por medio de ella, pidiera perdón a la vida - por su lamentable estado; no se ofrecen en él los galardones del conoci-

miento ni de la conciencia. Grotesco en su nimiedad, triste en su degradación e inaccesible en sus menguadas y lastimeras satisfacciones.

Falta mencionar a Donato y a Nazario. Donato fue cegado por las viruelas cuando niño y, además, tremendamente martirizado por los golpes paternos; considerado como estorbo familiar tiene que huir del hogar antes de que su desalmado padre termine por matarlo debido a la carga que implica su persona. Desde muy joven es llevado al hospicio donde habrá de recibir la precaria protección institucional acostumbrada. Sin embargo, no todo son reveses en la vida del adolescente; la figura de David -afable y compasiva- se acerca a él para enseñarle las vicisitudes del arte musical y los arbitrarios procesos que ofrece la sociedad a sus integrantes como extraña y paradójica retroalimentación. Donato ha llenado el vacío sentimental de David que, condescendentemente, lo ha protegido como el hijo que nunca ha tenido y lo introduce a los secretos y particularidades del violín. En esta reparación de lo que pueden ser los humanos encuentros se ha cifrado la convivencia de ambos; guía honesto el uno y discípulo devoto el otro.

Nazario quedó también ciego por las viruelas y es el representante de los menoscabos morales y del empirismo práctico. El no ha sido llamado por los caminos de la sensibilidad y de la exquisitez espiritual; vulgar en sus pasiones, desenfadado en sus actitudes, artero en sus necesidades. Su carácter es considerado como el del gran opositor moral de los elevados intereses depositados en David. Para él la oportunidad que -

se muestra con la formación de la orquesta implica la satisfacción de inmediatos intereses: el comer satisfactoriamente, el no tener que mendigar por las calles y el holgazanear hedonistamente. David, en cambio, pretende que a través de la integración orquestal logren una forma de superación y de dignificación como humanos seres.

Los ensayos se inician definitivamente y esto da lugar a que traten con Adriana, mujer de ligera conducta y amante de Valindín, la cual lenta, pero inexorablemente se va interesando por los ciegos hasta convertirse en su mejor aliada. Cuando David descubre las verdaderas intenciones de su promotor al querer mostrar a los mórbidos ciudadanos de París una orquesta bufa con ridículos atuendos así como desproporcionados y sarcásticos anteojos que superan en risible extravagancia a la ópera cómica, intenta cancelar el alevoso contrato. Sin embargo, una vez más en la vida tiene que someter sus elevadas aspiraciones a la arbitraria potestad puesto que el pérfido empresario lo amenaza con vengar su rebeldía en la figura de Donato, situación que lógicamente David no admite. De tal forma, la orquesta se presenta estrafalariamente ataviada; Gilberto, desde la inocencia de sus carencias, goza grotescamente el ser coronado con orejas de burro y sentado en un trono que semeja un pavo real, animal que alegoriza la necedad. Las mofas y las alusiones burlescas se dejan escuchar rápidamente y la imagen misma del grabado inspirador se muestra en el escenario, como había sucedido, anteriormente, con el más famoso cuadro de Velázquez en la puesta escénica de Las meninas. El siniestro espectáculo es recibido calurosamente por parte del público. Sólo Valentin

Háiy que se encontraba en ese lugar protesta enfáticamente contra la deshonesta situación.

Más adelante, el amor surge entre Adriana y David que, como forma de protección al discípulo, le sugiere a ésta la posibilidad erótica entre ella y Donato; los abnegados intereses del protagonista llegan hasta una sofisticada filantropía; él sabe las necesidades de su protegido, sus frustraciones al respecto y la posibilidad de superación que implica psicológicamente el conocimiento de la pasión. Adriana, que es "una mujer entera y verdadera", representa para David, por otra parte, un descubrimiento que tampoco él sospechaba. David soñaba con Melania de Salignac, idealización de la mujer, en sus horas de tristeza y melancolía: "¡Para ella hablo y para ella toco! Y a ella es a quien busco ... A esa ciega, que comprendería ...". Esta idealización se hace carne y hueso en Adriana, que de algún modo es ciega como él y que sabe comprender y compartir su angustia y su esperanza. Por el amor de Adriana, David consumará su rebelión frente a Valindín, y ello con no menos astucia y coraje que su homónimo frente a Goliat."<sup>29</sup>

Adriana es la gran representante de la personificación femenina en el drama; su personalidad sufre a través de la trama una serie de modificaciones que hacen, por demás, interesante su personal trayectoria. Ella es una mujer común y vulgar que resulta -aparentemente- la pareja perfecta para Valindín, ella rechaza ostensiblemente a los ciegos como posibilidad de enriquecimiento no por resabios morales, sino porque le

parece profundamente sórdido y despreciable el tratar con ellos. Sin embargo, esta actitud sufre trascendentes modificaciones cuando se establece el contacto directo con las especiales personalidades de los Invidentes; ella padece, tiernamente, una notable toma de conciencia al tratar con los mismos. Toda su capacidad de ternura, de compasión, de misericordia es despertada con el espiritual roce; ella tiene aún la posibilidad -que ha perdido Valindín como la priora- de sentir, de compadecer, de amar al prójimo que ha caído en desgracia.

Adriana, por amor a David, se entrega amorosamente a Donato siendo descubierta por Valindín que se siente palpablemente afectado. "... el ejemplo de David opera en ella una pronta y radical transformación, hasta el punto de convertir su propia tara, la prostitución, en algo notablemente humano al entregarse al enfermizo y repugnante Donato."<sup>30</sup> Se forma, así, un extraño cuadrilátero pasional que tiene como desenlace la muerte de Valindín quien es asesinado por David. Donato, en el oprobio de la envidia afectiva, delata a su magno protector para separarlo de Adriana. Funesta evocación del Judas bíblico que, en este caso, arrepentido de su terrible pecado, toca insistentemente -quejido musical- el adagio de Corelli que le había enseñado su altruista maestro. Como si fuera un castigo mitológico, como la ninfa Eco condenada a repetir eternamente el nombre del fallecido Narciso, Donato repite, culpablemente, la selección musical característica de David. La presencia filantrópica de Halcy finaliza el drama ofreciendo al público un discurso redentor y pedagógico en que se determinan las mejoras que el mundo ha ofrecido a los miserables -

afectados por la ceguera, en busca, definitivamente, de una colectiva toma de conciencia.

La obra presenta, entre muchos aspectos, un brutal grito de protesta contra los designios humanos, una determinante negativa a las injusticias mundanas y, también, un desesperado alarido ante las arbitrariedades de la sociedad y sus inesperadas veleidades. La estridencia enajenante, los menesteres hedonistas, la necesidad de olvido y hasta el problema de identidad se establecen en la alegórica feria de San Ovidio que ofrece el drama. Es un ámbito carnavalesco y canibalesco en que los humanos seres parecen olvidar lo que es mesura, armonía, respeto o integración; proliferación de enemigos encontrados que necesitan admirar la carencia del prójimo o gozar la mutilación del malaventurado para oponer su aparente superioridad. Ante la sarcástica orquesta, el público viliendia al desafortunado que sufre por sus físicas carencias mientras el ser orgánicamente completo siente una desmedida supremacía sin comprender que no son las taras físicas las que determinan las jerarquías humanas sino las morales las que deben codiciarse como verdadero privilegio; claridad y oscuridad se oponen francamente en este belicismo que es tan antiguo como el mundo mismo.

Valindín, de tal manera, sólo es un intermediario que explota a los miserables invidentes en provecho propio, sin menoscabo alguno en relación al "deber ser"; inmoralidad y vituperio se mezclan en función deviles y egoístas intereses. "Valindín es un servidor del mundo. Su fun--



ción es dar a las gentes el espectáculo que piden. El verdadero culpable, el responsable en el origen, es el mundo del que todos formamos parte."<sup>31</sup> En el drama, David mata al nuevo y pernicioso "Goliat" que en la figura de Valindin debe morir por los denigrantes quebrantos que ha otorgado al mundo de los hombres; pero esta muerte solamente representa el castigo personal al individuo. ¿Cómo sentenciar, también, a la perversa colectividad que en la historia de las ideas y los acontecimientos ha permitido que tan nocivas manifestaciones se exhiban abiertamente? La herencia del iluminado David es entregada a Haiy que al asumir el terrible desacato presentado en la feria de San Ovidio decide rescatar al carente visual hacia más prometedores horizontes; sin embargo, no conforme con esto el altruista personaje realiza hacia el auditorio un enfático reclamo. "Finalmente, Valentin Haiy nos obliga a asociarnos con la tragedia representada, nos obliga a aceptar nuestra parte de responsabilidad (...) Uno de aquellos ciegos fue ahorcado: '¿Quién asume ya esa muerte? ¿Quién la rescata?' Esa es la interrogación final, la que nos pertenece una vez caído el telón."<sup>32</sup>

El drama bueriano se convierte, así, en una empresa generosa de mayúsculos intereses humanitarios; pretende motivar, educar, moralizar y orientar sobre aspectos de concordia y dignidad entre los seres humanos. En este sentido, El concierto de San Ovidio presenta todos los elementos de la obra didáctica -tema, anécdota y estructura- son condicionados por el dramaturgo hacia una actitud más doctoral que sensible para desplegar, meditadamente, una tesis que se desprende de una corriente ideológica y -

que se proyecta al público. Se expresa una profunda certeza personal, la cual se ofrece al espectador convenientemente para entregarle una concepción ética; la conciencia social del escritor se enlaza comunicativa e intelectualmente con la colectividad expectante que realiza el papel de Jurado ante la problemática contemplada. De tal manera, se pueden encontrar una serie de paralelos con las aportaciones provenientes de los ofrecimientos estético-teatrales del teatro didáctico.

En El concierto de San Ovidio no se da, estrictamente, una catarsis puesto que el espectador intelectualmente afectado gana sentido de reflexión y esto es, justo, lo que desea en este caso Buero Vallejo en cuanto a la consigna pedagógica. Los personajes sirven para dar ejemplo de la ignominia humana, por eso la obra es considerada por el escritor como una parábola con todo el sentido ejemplar y moralista que el término implica. Valentín Haiy -iluminado ser- declara, finalmente, que nunca volvió a ver a aquellos ciegos y que su redentora labor fue realizada con otros invidentes; es decir, los personajes aludidos en el drama viven en el dominio de las tinieblas pues sólo presentan el ejemplo abominable de las aberraciones que deben ser proscritas de la vida en función de una actitud didáctica: "¿Pero lo que yo quería puede hacerse, Adriana! (¡Yo sé que puede hacerse!) ¡Los ciegos leerán, los ciegos aprenderán a tocar los más bellos conciertos! (...) Otros lo harán",<sup>33</sup>

La anécdota en el drama, de forma estricta, sostiene un final un tanto desdibujado o no tiene final para insistir en el acontecimiento

cuestionado y en la meditada moralidad que debe heredar. El discurso educativo de Valentin Haijy interrumpe la acción dramática y, de tal forma, - la emotividad melodramática de los personajes se rompe para ser sustituida por la intelectual predicación; este premeditado distanciamiento es - planteado plenamente en el drama buerense.

Se debe considerar, por otra parte, que El concierto de San Ovidio retorna a la permanencia de la picaresca española como se analizará más adelante y, a la vez, al inquietante tema de la incapacidad visual ya desarrollado por Buero Vallejo en su primera gestación teatral, el drama llamado En la ardiente oscuridad. El ciego, en la obra bueriana, se convierte en un personaje universal en su funesta carencia. La infortunada ceguera no implica, únicamente, la ausencia ocular; el mal orgánico es - meramente un accidente o una circunstancia. Lo realmente trascendente es - la falta de afinación espiritual que esto implica; en el universo escénico de Buero Vallejo los seres humanos sufren de esta privación sean poseedores o no lo sean de la capacidad fisiológica de la vista. Como ya se ha mencionado el hombre ontológicamente es invidente y, lo realmente importante de esto, es la invidencia moral, si su carácter espiritual permanece en las tinieblas y no se llega a desarrollar el bien y la luz como declararía la tradición de las Sagradas Escrituras. "El hombre es infeliz porque le falta algo, algo fundamental y sin lo que le es imposible vivir; el hombre es ciego, y no percibe de la realidad sino un aspecto menor; no tiene de ella más que un conocimiento indirecto y amputado de su dimensión más bella ..."<sup>34</sup>

De tal forma, el mundo parece dividirse en dos actitudes decretadas: la videncia y la invidencia, la luz y las tinieblas provenientes de la tradición bíblica entre otras posibilidades. La invidencia es la actitud moral que padece el ser estéril en la trayectoria de sus errados estímulos; la invidencia despliega entes improductivos en relación a los valores éticos establecidos y seres infructíferos en la debilidad de sus quebrantos. La invidencia es, así, la que padece aquél que ha extraviado la vía de las excelsitudes vitales y se conforma con las vanas manifestaciones de las sombras. La videncia, en cambio, se establece en aquel que logra mover el mundo si tiene un punto de apoyo, cual dinámico Galileo, y se ofrece, también, en aquel ser sensible que ha vencido las vacilaciones y los estigmas para llegar a un estado de auténtica correspondencia con la realidad. La videncia es la capacidad de abandonar las falsas justificaciones personales para proyectarse, libremente, a las zonas espirituales de la luz.

Cuando El concierto de San Ovidio estableció su problemática sobre la tesis de la luz y la sombra, tal concepción tenía ya antiguos antecedentes en la trayectoria bueriana puesto que los valores considerados en la obra En la ardiente oscuridad implican, imperturbablemente, esta misma directriz ética. David, en tal forma, tiene una absoluta penetración con el personaje de Ignacio como Donato sostiene una directa correspondencia con el de Carlos; como sucede con este último en el drama En la ardiente oscuridad comprende la luz de Ignacio cuando la indignidad ya se ha hecho dueña de él. Paralela y similarmente ocurre con Donato en

El concierto de San Ovidio que después de cometer el acto deshonesto sólo prevalecen en él los remordimientos por no haber sabido apreciar la luminosidad proyectada en el insustituible camarada.

En cuanto a los dos representantes de la luz, David e Ignacio, ambos son conscientes del despojo inconveniente en las humanas relaciones y de los impedimentos que sufren para alcanzar el estado iluminativo al que aspiran. Sin embargo, en Ignacio se muestra la búsqueda desorientada, desgarradora e impotente; en David, en cambio, el estigma conlleva una posibilidad redentora. El camino presenta ya una solución y las disposiciones de realización otorgan definitivos alicientes en el ideal humano y luminoso que se funda en las consideraciones del estético universo. Esta solución se vierte a través de la música que no conoce en el personaje de David las determinaciones de la aridez sino que, por lo contrario, es el vigoroso apoyo del encuentro personal; él pretende una lícita dignificación por medio de sus aptitudes personales conducidas a superiores esferas artísticas. Luz y arte condicionan una benéfica conjunción que, sin embargo, no llega a realizarse; la incomprensión del mundo y de los hombres vence en esta ocasión para no vencer más en las filantrópicas innovaciones de Valentin Haiiy. Si en el drama En la ardiente oscuridad la luz no tiene definidas probabilidades de logros favorecidos en El concierto de San Ovidio, en cambio, se proyecta en forma comunicable, clara, estricta y promisoría.

De tal forma, los tradicionales conceptos "luz" y "tinieblas" -

provenientes de las Sagradas Escrituras alcanzan especiales determinantes -alegoría dramática- en cuanto a las reflexivas significaciones que, a través de ellos, proclama fundamentalmente la creatividad buerense.

### 3.2 RETORNO A LOS CLASICOS GRIEGOS

La literatura griega se ofrece a través de los tiempos como muestra fecunda de originalidad; tan genuina en su temática como auténtica en sus designios. Los géneros literarios correspondientes a la expresividad clásica surgen naturalmente en el sentir popular; la épica -primera gestación literaria- se ofrece con magna imaginación en el sentir de un pueblo naciente que requiere de las apetencias heroicas. El lirismo se muestra más tarde con la pleitesía intimista de un visible florecimiento y, posteriormente, el teatro que -en esta regular evolución- se testimonia como proyección intelectual y refinada de una colectividad madura. Como ningún otro pueblo de la antigüedad, Grecia -cuna de la civilización occidental- supo traspasar sus propias fronteras espirituales para heredar a la posteridad su arte, su filosofía, su cosmovisión del mundo y su verdad literaria.

La cultura y la herencia anímica de la tradición griega se consideran como clásicas porque sus leyes y fundamentos son tomados como norma y cimiento en diversas etapas históricas de la humanidad; la profundidad de su sentimiento y el equilibrio de su armonía se expanden como identidad idiosincrática en la interacción de los pueblos. En el clasi---

cismo, el hombre busca y sondea los cuestionamientos mismos de la moral humana.

Los griegos, un tanto escépticos de la magnificencia de sus dioses, trataron de lograr un arte que les concediera supervivencia. La palabra, la belleza, la recreación de la naturaleza y la experimentación sobre ésta se muestra como aspiración primordial de sus intereses. "... el imitar es connatural al hombre desde niño, y en esto se diferencia de los demás animales, que es inclinadísimo a la imitación, y por ella adquiere las primeras noticias."<sup>35</sup> Los anhelos de sus consignas expresivas llevaron a estos hombres a las aspiraciones estrictas de la forma, a la exaltación de los valores humanos realistas y a la búsqueda de la verdad. En las tragedias sofoclianas se puede encontrar la respuesta a la circunstancia del hombre que se plantea con fundamento a las reacciones de la "sique" humana concedidas a través de un manifiesto realismo.

Al buscar una explicación para sus interrogantes individuales, los antiguos helenos suplieron la historia con la mitología y así, en los primeros tiempos, comienzan a fluir toda clase de narraciones que -por supuesto- no son del todo irreales, sino que proponen siempre una base de verdad. Si el mundo mítico se basara tan sólo en fantasmagorías inventadas, seguramente, hubiera desaparecido en el devenir de las edades; sin embargo, su vigencia y su permanencia siguen presentes en la actualidad. A través de las maravillosas e imaginativas semblanzas se muestran las primeras creaciones del hombre, las aspiraciones y resquemores prístinos

que el pueblo griego otorgó al cosmos en el inicial despertar de su pensamiento. Tan antiguos como el hombre mismo, los mitos surgen como una forma de exégesis al mundo circundante. En este sentido la leyenda explica al hombre su problema de identidad en un ámbito que puede presentir, pero que, en realidad, desconoce: "Se trata, sencillamente, de un producto espontáneo que intenta dar respuesta a las cuestiones más profundas y más graves que se plantea un grupo humano."<sup>36</sup>

Lógicamente, el cúmulo de mitos y leyendas que han pervivido hasta la contemporaneidad surgen del sentimiento vivencial, de la pasión humana, de la experiencia vivida, de la tradición oral y moral; desde la antigua Grecia y a través de distintas edades culturales, tales mitos ricos en imaginación han servido como inagotable vertiente estética a través de los senderos literarios de la épica y la dramática. "En general, casi toda la crítica reconoce, hoy, y pone de manifiesto, la existencia de importantes vínculos entre la creación literaria y los mitos que actúan con fuerza sobre la imaginación colectiva."<sup>37</sup>

Cuando la tragedia proveniente de las fiestas dionisiacas y del ditirambo queda constituida como un arte refinado y superior en cuanto al cuestionamiento vital que implica, el estímulo ético ante una realidad adversa se hace presente. El universo temático que precisaba este género se inclinó hacia las recurrencias de tipo mítico que Esquilo, Sófocles y Eurípides supieron aprovechar ampliamente; partieron de las referidas tradiciones para trascenderlas e interpretarlas con diferente visión bus-



cando siempre la ubicación del ser humano en relación a un problema de -  
identidad entre su universo teológico y su cosmos individual. "El mito -  
adquiere en la tragedia su alcance más profundo, su forma más expresiva;  
una vez más se revela como un héroe herido, y su mirada brillante lanza -  
un último y poderoso reflejo, el último destello de fuerza, impregnado ya  
de la augusta serenidad de la muerte."<sup>38</sup>

La mayor cualidad del sentir trágico proveniente del universo -  
griego es su vigencia y su firmeza hasta el presente. La profundidad de -  
su humanismo y la efectividad estructural de sus planteamientos resultan  
magistrales en su valoración y son, por supuesto, arquetipos excepciona--  
les que han sido adquiridos o negados por las generaciones que les suce--  
dieron históricamente, pero siempre considerados para la gestación de nue--  
vas implicaciones literarias. La verdad de sus contenidos es permanente -  
en la parcialidad de las situaciones presentadas que se ofrecen como pe--  
netrante ejemplo de realidad espiritual. "Por eso se suele decir que lo -  
característico de la obra maestra literaria es (...) su capacidad de re--  
sistir el paso del tiempo, de ser apreciada en época y lugares muy aleja--  
dos del suyo originario."<sup>39</sup> La tragedia clásica es absolutamente original  
en sus consignas artísticas y su universo estético ha influido, de alguna  
manera, sobre las primordiales dramáticas que habrán de forjarse a través  
de los tiempos y las centurias cobrando una interesante permanencia sobre  
toda una concepción de vida.

Antonio Buero Vallejo -en los años cincuenta de la presente -

centuria- revive, una vez más, los soberbios vestigios del mito clásico y del sentir trágico que han pervivido por más de veinticinco siglos de tradición teatral para conducirlos volitivamente hasta su recreación dramática personal; a través de ella y de los alcances estéticos que su gestación implica revierte las perennes concepciones a un auditorio ambicioso de nuevos ofrecimientos. La antigua lección de moral en la consolidación de vigentes enseñanzas se testimonia en obras como La tejedora de sueños y Llegada de los dioses entre otros dramas buerianos.

### 3.2.1 LA TEJEDORA DE SUEÑOS

La leyenda evocadora se reanima a través de la voz teatral de Buelo Vallejo en busca de una nueva y renovada expresividad. Sin embargo, el fanatismo de una conducta se vuelca en una nueva versión en que se muestra una verdadera rebeldía hacia la simple reiteración de la anécdota tradicional. En La tejedora de sueños, estrenada en 1952, el heroísmo se trasmuta en afrenta y la afrenta -enjuiciamiento estremecedor de una cosmovisión mítica- se convierte en heroísmo. "El propósito de Buelo es ahondar en el mito y mostrar facetas menos divulgadas o inadvertidas que pueden cambiar su significado o, dicho de otro modo, lo que busca es revelar su sentido 'subterráneo' ..."<sup>40</sup>

El dramaturgo se plantea la creación de este drama en que retoma a las fuentes mismas de la Grecia antigua algunos años antes de su presentación escénica. "Estrenada a principios de 1952, esta obra, la terce-

ra de duración normal que Buero llevaba a escena, había sido comenzada en 1949.<sup>41</sup> El drama tuvo ciertos problemas en su concepción por tener algunas coincidencias con El retorno de Ulises de Torrente Ballester. Ahora bien, se debe advertir el prolífero génesis creativo del escritor en sus años de juventud si se piensa que entre 1946 y 1949 se originó En la arriente oscuridad, Historia de una escalera, Palabras en la arena, Aventura en lo gris y, además, La tejedora de sueños; diversas directrices que siguen distintas sendas de experimentación y de tradición estética y que surgen del mismo núcleo literario, núcleo que aunque se sostiene en variadas anécdotas tiene correspondencia común en los objetivos temáticos que resultan primordiales para la dramaturgia de Buero Vallejo; la esperanza por un mundo mejor, la verdad como base de un universo moral, la asimilación de la contienda civil, la conciencia de un acontecer son inherentes a sus personajes y están presentes en su indagación teatral.

La trama presenta la leyenda tradicional evocada por Homero a la que se le han atribuido sustanciales afecciones; esta semblanza se precisa en el palacio de Penélope y evidentemente se inspira en la introducción y en el desenlace de La Odisea. Al igual que en la obra clásica, Telémaco anhela la presencia paterna ya que la juventud de su condición es insuficiente en cuanto a la potestad para deshacerse de los temibles aspirantes que acosan a su madre y empuñan su hacienda. Ulises ha tardado veinte años en regresar y la estoica reina no resulta tan inquebrantable en su desesperada espera; ella siente franca inclinación por uno de los pretendientes llamado Anfino que tiene también origen en la

obra clásica.

Penélope ha sido dispuesta por el dramaturgo español con mayor veracidad y con menos idealismo que el que le concede la epopeya homérica. En ella se precisa el reclamo de la condición femenina ya que su conducta es una protesta a las determinantes con que la sociedad tradicionalmente ha establecido la consigna moral de la mujer. Este personaje presenta el hastío de un acontecer que se precisa de tal manera por el triunfo de intereses mezquinos; su voz acusa ostensiblemente a Helena y al mismo Odiseo que por las veleidades de su insensata conducta la han sumido a ella en una sufriente espera. Su honestidad es, en realidad, un rictus amargo que pervive en la imagen empobrecida de su persona; ella se vio relegada hacia un pasivo comportamiento por culpas ajenas, culpas que jamás alcanzaron un verdadero escarnio en la figura de Helena. Parcialidad de un devenir arbitrario y paradójico que concede castigos inmerecidos.

Penélope, en el presente caso, se evade en ensañaciones personales que es lo único que le han conferido sus propias circunstancias vitales. El sueño-retiro de la inconformidad muestra en el desenvolvimiento del drama dos significados distintos: el sueño-ilusión, por el que alguien se imagina falsamente las cosas de diverso modo a como realmente son o han sido, y el sueño-utopía, que consiste en la esperanza de algo que hoy no vemos, pero puede existir en el futuro. "Consecuentemente, 'soñador' puede ser sinónimo de iluso o de visionario."<sup>42</sup> Ambas manifes-

taciones ensañadoras ofrecen sus determinantes en el carácter de Penélope. Para sus personales quebrantos la figura de Helena se significa como anhelo e impotencia; por las veleidades del acontecer humano aquélla se ha saciado en los afectos que ésta ha carecido. Más tarde, las circunstancias afectivas que se provocan con Anfino dulcifican su frustración y la convierten en la soñadora de la esperanza por medio de la nobleza y el amor, en la conformación íntima de un mundo nuevo.

La personalidad de Penélope implica un nuevo símbolo universal del eterno femenino y de las iniquidades que contra él se han dispuesto; reclamo enfático de un ser entristecido que espera atribuladamente en su desesperanza. Personaje que, por estas razones, justificadamente desvía sus anhelos afectivos hacia otros horizontes ya que su pareja parece haberla olvidado; justa en sus decisiones y escéptica en sus anhelos siente cómo su juventud y su amor se han desperdiciado inútilmente en la paulatina miseria de una espera imerecida. Es un ser que representa la condición de tantos seres que por una circunstancia bélica perdieron los sueños que tenían como estandarte el deseo febril de un destino excepcional que se modifica en perenne guardia. Mujeres para quienes la guerra arrebató la intención digna de una justificación vital, mujeres que aguardan al soldado que ha de tornar al hogar y que finalmente convierten el brío de una ilusión en exiguo despojo: "Para esta Penélope la guerra es en la que los hombres se encuentran empeñados, la guerra de la que nacen y en la que mueren los héroes, la guerra perpetuada en cantos es, en el fondo, una realidad sucia y absurda, fruto de la imbecilidad y de la fri-

volidad de los hombres."<sup>43</sup>

Al igual que sucede con la figura legendaria, la presente personalidad teje y desteje en su exclusivo telar. Sin embargo, en esta ocasión no es tanto por la espera del marido anhelado, sino -más bien- por el amor hacia Anfino; si ella se decidiera abiertamente por éste, los demás pretendientes acabarían con él sin ninguna contemplación. Penélope confía, de tal forma, que así como otros participantes sentenciados por la Impaciencia no han sabido esperar y se han retirado de Itaca para recuperar nuevamente los designios de sus anteriores intereses, los que -restan -Antínoo, Eurímaco, Pisandro y Leócrito- recobren algún día sus lugares de origen y ella pueda realizar sus impulsos amorosos con el leal Anfino que la ha amado por siempre con infinita persistencia.

La situación anecdótica se complica con la introducción de Dione, personalidad de origen bueriano que no se determina en la tradición mítica recogida en La Odisea; perversa esclava que solicita los amores de Anfino y que detesta a Penélope pues comprende el recíproco interés que existe entre la reina y el pretendiente. Esta presencia femenina es asediada amorosamente por Telémaco al cual ella menosprecia abiertamente. La envidia y la rivalidad que siente por su reina la llevan a descubrir ante los insidiosos participantes el por qué la bella labor manual no alcanza jamás el desenlace esperado.

Dione ha sido instituida en el drama como un personaje de apoyo

que se significa en sí misma como figura contrastante de la extenuada Penélope. La esclava desprecia a Telémaco porque en él observa la continuación de la figura envidiada y, a la vez, persigue amatoriamente a Anfino más por soberbia que por auténtica inclinación. Si ella descubre el engaño femenino ante los pretendientes degradados es porque, en realidad, la única consigna que la sostiene es la destrucción de la rival. De esta manera, la más ferviente disposición de su causa es combatir arder y despiadadamente a la tejedora porque el antagonismo con que está trazada en función de ésta es su auténtica preservación. "El carácter de la esclava no es, por otro lado, tan atrayente desde el punto de vista dramático como para justificar su destacada actuación; ambiciosa y materialista, sus intrigas con Anfino en el acto segundo revelan un desbordado apetito de poder y riquezas que en ningún momento parece que vaya a ser satisfecho".<sup>44</sup>

Los pretendientes indignados por el ingenioso engaño presionan a Penélope para que tome una decisión y Telémaco propone que aquél que logre tensar el arco de su padre sea declarado como ganador. Este personaje sigue la línea que de él se había trazado en La Odisea en cuanto a la idealización de la figura de su padre; la búsqueda a una serie de interrogantes que él requiere se patentizan en esa figura sublimada y desconocida que se transmite en el adolescente como obsesionante anhelo irrealizado. Aunque reconoce la autoridad de su madre, su relación para con ésta resulta, en momentos, francamente insostenible. A la manera de Orestes, Telémaco rechaza la figura materna porque siente de parte de

ella actitudes desleales para el cuestionado Odiseo; él repudia a Penélope también por la búsqueda de su propia identidad psicológica y política. La autoridad suprema de la reina pone en situación crítica la propia por lo que -en la opinión de los pretendientes- Telémaco resulta tan sólo un joven impetuoso e inmaduro y, además, el rechazo continuo de Dione hace más difícil su conducción anímica.

Sin embargo, es extraño que en una obra de estirpe bueriana la figura que precisa la energía de la Juventud no resulte promisoría; el dramaturgo concede, por lo general, una esperanza de redención para las nuevas generaciones como sucede con Fernando hijo y con Carmina hija en Historia de una escalera, con Daniela y Fidel en Hoy es fiesta y con Charito en Caimán, en cambio, en la figura de Telémaco no se presupone la redención y la esperanza que se testimonia hacia los jóvenes.

La reina y los pretendientes aceptan la difícil prueba y aunque Penélope desea que el ganador sea el incondicional Anfino, sólo un extranjero que se había refugiado en la corte días antes es capaz de desarrollar demostración tan especial; extranjero que se revela como el supuestamente heroico Ulises que ha vuelto al hogar y que venga en la figura de los pretendientes antiguas afrentas que se han sucedido en su ausencia durante tantos años. Anfino muere también a manos del infatigable aventurero y Penélope -inevitablemente- queda condicionada al cónyuge que con indiferencia evidente ha sabido vivir sin ella desde épocas lejanas.



"Ulises mismo se ha labrado su propia infelicidad por carecer de fe. Si hubiera venido sin ocultarse bajo el disfraz de mendigo; si se hubiera acercado a Penélope sin temor de mostrar sus arrugas y su vejez, quizás ella habría reaccionado y encontrado otra vez el amor que una vez le tuvo."<sup>45</sup> La cautela de su comportamiento resulta artera en el drama ya que él no se presenta abiertamente en Itaca; busca una falsa personalidad la cual le permite el espionaje para presentarse públicamente en el momento que prefieran sus conveniencias. Odiseo es personificado en La tejedora de sueños como el hombre egoísta que abandona su reino y sus deberes como mandatario y esposo en busca de experiencias inciertas que se circunscriben a las veleidades bélicas; durante veinte años abandona su hogar y su gobierno pretendiendo que a su regreso su imagen sea idealizada. Soberbia de una actitud mezquina que no comprende las consecuencias que ha provocado su irresponsable conducta: "Ulises no es el hombre ennoblecido por la guerra sino, justamente, el hombre destruido por la guerra y por ella vaciado de su humanidad, sin amor y sin nobleza que sólo sabe, desde la desconfianza, seguir destruyendo e, irrisorio consuelo, salvar las apariencias, salvar su prestigio inventando una mentira, un falso mito para ejemplificación de la posteridad."<sup>46</sup>

En cambio, Anifino está ubicado en la determinación de sus intereses espirituales y es profundamente consciente de las injusticias que comete la arbitrariedad degradante de sus compañeros con el pretexto de alcanzar una unión conyugal con la reina. "... Anifinomo, que había venido de la herbosa Dulliquio, abundante en trigo, estaba a la cabeza de los -

pretendientes y era el más grato a Penélope porque sus palabras manifiestan buenos sentimientos."<sup>47</sup>

En esta visión dramática de los opuestos, la contradicción que el personaje de Dione establece en función de Penélope, en Anfino se precisa como oposición extrema con la figura de Ulises. El pretendiente de - menos recursos materiales es el que -indudablemente- alcanza mayores elementos morales; orgulloso de su origen vive en función del ideal amoroso presentado en la figura de la bella tejedora. Su espera no tiene edad ni conoce el desaliento ya que esta figura dramática se ha redimido por el amor hacia la presencia de la amada y por la equidad hacia sus semejantes manifestados en los personajes de Dione y Telémaco. En la personalidad de Anfino se precisan ciertas determinantes de tipo caracterológico que lo conectan definitivamente con la "contemplación" que se opone al pragmatismo de la "actividad". Como Ignacio en el drama En la ardiente oscuridad y como David en El concierto de San Ovidio, el príncipe de la "herbosa Duliquio" es la representación de aquel ser que conoce cual es el sendero adecuado en función del deber y la verdad, pero que es destruido sin alcanzar el designio añorado. "No puede vivir en el mundo, porque éste tiene otros valores y a él le falta la mínima fuerza necesaria para imponer los suyos; por eso sólo le queda esperar la muerte, el sueño de la muerte: La muerte es nuestro gran sueño liberador."<sup>48</sup>

También de estirpe francamente bueriana resulta el tratamiento con que el escritor ha concebido el personaje de Euriclea ya que -a pesar

de la ceguera de sus ojos- la profundidad de su espíritu la acerca íntimamente a la desprotegida Penélope. Este personaje es para la reina la -confidente en que se depositan las atribuciones y los anhelos de un espíritu en conflicto; no importan las jerarquías sociales entre ellas, sino la afinidad espiritual que ha surgido entre ambas.

En su personificación, Euriclea recoge elementos de la tragedia clásica y de la tradición que ésta implica, que la hacen heredera del antiguo corifeo en cuanto a que en La tejedora de sueños es voz y conciencia de las afecciones de la protagonista. Si en La Odisea la fiel sirvienta tiene la capacidad de la visión ocular, en este caso se le niega, pero tiene -en cambio- una profundidad moral en el empirismo de su devenir que recuerda, en gran medida, al enigmático y legendario Tiresias. -"Desde la ceguera, sólo la nodriza percibe el misterio que vibra por debajo de la realidad, y para el cual son ciegos todos los personajes videntes. Allí donde los demás sólo ven hechos simples y cotidianos, Euriclea advierte la llegada de las Furias."<sup>49</sup> De tal forma, se muestra, -nuevamente, la personalidad enceguecida tan gustada e idealizada en la dramática buerense; paradoja anímica de su misma circunstancia puesto que en ésta se ofrece la lucidez y la conciencia a pesar de la invidencia física que la aqueja. La afirmación literaria y dramática de la nulificación visual, con toda la significación que implica, se había mostrado ya -por primera vez- en la obra En la ardiente oscuridad.

Finalmente, en el desenlace del drama, el envejecido matrimonio

se testimonia más como leyenda moralizante ante el pueblo que como verdad establecida; tiene que resistir, de esta manera, una incómoda e inevitable convivencia en función de una supuesta sublimación moral; el heroísmo de un retorno idealizado y la encarecida lealtad de la condición femenina. Aunque -en verdad- no es el afecto el emblema de la unión insensata, sino la pretendida ejemplaridad de un enlace moral inalterable; mentira - que se cifra en una dudosa conveniencia, engaño de una mitificación agobiada que se condiciona como circunstancia crítica a través del recurso dramático. "La confrontación final entre los esposos los deja juntos y - solos, viejos uno para el otro, sin nada real que los una, entregados, - Ulises a la tarea de inventar para las generaciones futuras el mito de la esposa fiel y enamorada."<sup>50</sup> Como sucede siempre en la estructura dramática de Buero Vallejo, ante la lucha de opuestos éticos el espectador debe tomar una elección respecto al proceder y a la connotación final de los - personajes en conflicto.

En el transcurso del devenir histórico, la literatura se ha - inspirado en la tradición legendaria, en el sentido perenne que parecen - entrever los mitos. Los escritores, por medio del arte escrito, han recogido la anécdota y han sublimado generalmente su esencia, pero, en este - caso, como se ha podido observar, el contexto mítico presenta una modificación de principios para ofrecer nuevas e interesantes posibilidades - dramáticas.

Los atavismos están presentes en la dramaturgia de Antonio Bue-

ro Vallejo, esencia humana que se remonta a la cuna misma de la civilización occidental. El retomar la tradición mítica clásica es una característica del teatro de entreguerras. Unamuno, Cocteau y Giradoux asumen esta actitud y derivan de ella toda una tendencia. Este fenómeno que recobra las fábulas griegas no implica tan sólo el volver a la tradición de la cultura occidental sino, ante todo, presupone la revitalización del sentido inherente del mito. En relación a los descubrimientos que otorgó la psicología, la alegoría de las leyendas y su connotación se integran con nuevos bríos al ser contemporáneo. "Cada uno de los mitos griegos como Orfeo y su inclinación a la muerte, Edipo y el amor insospechado, Narciso y la enajenación de la soledad se incorporan a nuestra vida y se hacen efectivos como realidad y como posibilidad poética."<sup>51</sup> Por medio de la conciencia mítica los autores de esta etapa logran, en una forma antigua y actual a la vez, el desciframiento de su identidad anímica.

En el caso de La tejedora de sueños Buero Vallejo se dirige hacia el pasado cultural, experimenta con el origen mismo de la dramática occidental y realiza una tragedia en que prevalece una evocación de las temáticas y escenificaciones antiguas. Vinculado a los más recónditos asideros de la tradición, el dramaturgo voltea la mirada hacia la leyenda para observarla de manera crítica y cuestionar su permanencia enfáticamente en la cosmovisión de su personal tragedia. A la manera de Eurípides condiciona la mitología al respetable estudio de la psicología humana para enfocar de manera dramática el conflicto de referidas circunstancias morales.

Aunque los escenarios actuales sean tan distintos a los hemisferios griegos, la contienda entre equilibrio y desequilibrio se plantea nuevamente en la obra bueriana; las tónicas visten, una vez más, a las legendarias creaturas y el coro vuelve a presentar testimonio tradicional en el desarrollo teatral. El dramaturgo recrea, en este caso, el género para observar la lucha del ser humano contra la adversidad de su destino; el escenario se convierte en imprescindible tribuna desde la cual se proyecta la protesta hacia un mundo establecido. La obra pone en entredicho formas morales que en su insistente reiteración han caído en el anquilosamiento; los personajes son manejados con intensa libertad y en términos más realistas y menos idealizados que contrastan definitivamente con la epopeya clásica y trascienden la tradición.

En este caso, en la obra tratada, el que ha sido capaz de desvirtuar de manera impropia la institución familiar ha sido el veleidoso Ulises que ha olvidado los deberes para con los suyos y para con su reino por atender una causa ajena; no es la mujer de otro la que precisa la defensa del guerrero sino la propia. Un pueblo, una esposa y un hijo deben cobrar mayor beligerancia en el sentir de un hombre que el heroísmo y la fama de una contienda. Es éste un drama antibélico que enjuicia la actitud colectiva de aquellos seres que abandonan sus intereses personales en la búsqueda falaz de la gloria armada.

El cosmos ha sido alterado por Ulises y como buen ejemplo de personaje "activo" dentro de la dramática bueriana alcanza el castigo de

la soledad y de la Incomprensión en la decadencia que estriba su muerte - moral. La situación anormal que prevalece en el palacio se debe al go- bierno acéfalo que requería la presencia de un dirigente adecuado. Evi- dentemente, el gran culpable de semejante situación es el ausente rey de Itaca; contendiente que, en función de lauros personales, pretende la fi- delidad estoica y eterna de la esposa abandonada. El teme la afrenta y la traición que él mismo ha generado en sus seres más cercanos y por eso se presenta enfundado en un vergonzoso disfraz; Ulises -soberbio héroe de la guerra troyana- tiene que fingir que es un mísero limosnero para advertir no sólo lo que ha provocado su ausencia, sino que también las consecuen- cias de tal situación, egoístamente, pueden repercutir sobre él.

Su esposa y el pretendiente elegido son sus más destacadas vic- timas ya que con su regreso destruye la unión a la que han llegado con la insignia de la honestidad. Penélope perdió la posibilidad de realización como mujer y como consorte por el abandono de un marido que prefirió el - atractivo de la aventura que la solidez de un hogar y una patria. Anífo, por su parte, no sólo muere a manos del temible vengador, sino también, a causa de éste su posibilidad amorosa es siempre irrealizable por la si- tuación moral y legal en que se encuentra comprometida la amada. A la ma- nera de Medea o de Clitemnestra, Penélope -en la presente situación dra- mática- se siente vejada y humillada en la traición moral que implica la volitiva separación del cónyuge.

Ulises rompe con las leyes amatorias ya que él ha provocado la

paradójica infidelidad de la esposa y cuando ésta le reconviene de manera estricta por su actitud se da, finalmente, por parte del guerrero, un reconocimiento de los errores cometidos, a la manera de Edipo cuando en la obra de Sófocles reconoce su culpa. "La tragedia no es cerrada, al terminar con una victoria espiritual de Penélope, quien se mantendrá joven y bella en los sueños de Anfino."<sup>52</sup>

En La tejedora de sueños el permanente sentido trágico proveniente de la tradición se presenta, una vez más, en cuanto al equívoco - funesto de un comportamiento ético, el cual -en función del sentido común y del orden universal- implica un castigo que se impone moralmente como gran acto de justicia. El sentir trágico -de esta manera- es un llamado - racional al "deber ser" para que el espectador tome conciencia de que - siempre, desde los más remotos tiempos, se ofrecen principios éticos que son generales a una sociedad y que el hombre debe acatar; el olvidar el sendero virtual de un mundo establecido puede inducir al ser humano a su destrucción. La soberbia ante una circunstancia vivencial, el yerro en cuanto una ambivalencia ética, la debilidad anímica y la finitud de su naturaleza mortal pueden llevar a aquel que olvida el cauce social al aniquilamiento físico o moral; la tragedia en la problemática que presenta determina un llamado a la conciencia y a la razón del ser humano.



### 3.2.2 LLEGADA DE LOS DIOS

"Para las sociedades tradicionales todos los actos importantes de la vida corriente han sido revelados al origen por dioses o héroes. Los hombres no hacen sino repetir infinitamente esos gestos ejemplares y paradigmáticos. (...) Un objeto o un acto no es real más que en la medida en que imita o repite un arquetipo. Así la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está 'desprovisto de sentido', es decir, carece de realidad. Los hombres tendrían, pues, la tendencia a hacerse arquetípicos y paradigmáticos." 53

Buero Vallejo en Llegada de los dioses, estrenada en 1971, se dirige nuevamente a las fuentes clásicas de la tradición permanente para retomar el mito de Edipo y proyectarlo con gran libertad en el ambiente contemporáneo; la relación conflictiva con el padre, el sugestivo acercamiento incestuoso, la relación amorosa con una mujer mayor, el mundo abyecto de la tortura y el rechazo a la contienda bélica son los elementos más destacados del drama.

La línea anecdótica se establece con un espacio físico delimitado por una imponente construcción cerca de la playa que implica un ambiente de alta burguesía; en esta mansión vive Felipe, importante hombre de negocios y afamado pintor, que disfruta hedonísticamente de la vida que se le ofrece. Hace pocos días ha regresado Julio, su hijo, en compañía de

la amante de éste llamada Verónica. El joven se dedica también a la pintura y recientemente ha expuesto en París con muy mala fortuna; esta situación le ha afectado física y moralmente con gran intensidad; mientras él tiene este fracaso, su padre ha expuesto en las islas donde vive y ha tenido, una vez más, gran acogida. La paradójica circunstancia se vuelca dolorosamente en los ánimos del hijo que ha regresado ciego a la casa paterna y, según indican los especialistas, esta afección es de origen síquico y no orgánico.

Julio es un joven pintor sin experiencia aún, pero con innegable capacidad natural para la pintura. "Felipe por lo contrario, es como él mismo dice de sí un 'pintor de domingo', autor de acuarelas rosadas para bañistas, aunque no carece de cierto oficio (...). En un arranque de ingenua vanidad, Felipe ha escrito a Julio detallándole su éxito ... Y Julio se ha quedado ciego."<sup>54</sup> La ceguera del protagonista es el problema fundamental de la obra. Sin embargo, no es ésta la única causa posible para explicar la invidencia del personaje. En el desarrollo de Llegada de los dioses se ofrece también otra razón: en la Segunda Guerra Mundial, Felipe participó activamente en el bando nazi cometiendo toda clase de atrocidades bélicas, especialmente en lo que se refiere a la tortura física. Posteriormente, se refugió en algún lugar del mundo donde vive tranquilamente sin recordar las particularidades de su perverso pasado.

Julio se ha enterado de semejante situación por un joven músico que era hijo de uno de los prisioneros; éste, al que ha conocido en Pa---

ris, le ha revelado las ignominiosas actividades de Felipe. La intención del dramaturgo para presentar semejante dualidad anecdótica estriba, seguramente, en urdir mayor complejidad y tensión en la enrarecida relación entre el protagonista y el antagonista.

El antiguo nazi decide ayudar a su hijo para que recobre la seguridad en sí mismo para lo cual pide ayuda a su amiga Margot, afamada crítica. Es extraña la participación de este personaje en cuanto a que su designación dramática resulta ciertamente innecesaria para la trama. Aparentemente, es un resorte de enlace entre el hijo y el padre; admiradora de Felipe, seguramente sostuvo algún amorío con éste en el pasado y trata de llevar a Julio por la misma línea de conducta. Mujer perniciosa en su relación con los demás y en los vínculos que profesa con el fenómeno artístico. Con una decidida falta de sentido moral es capaz de realizar toda una falacia estética y publicitaria para, supuestamente, ayudar a Julio promoviéndolo como un pintor enceguecido.

Margot es parte del mundo deteriorado y decadente de la antigua generación que el dramaturgo presenta con incisiva rebeldía. Los personajes se expresan con un lenguaje artificial en que destaca la palabra "muchacho" que, a pesar de sus edades, es el término con el que insisten en dirigirse los unos a los otros; artificio de palabras en que, seguramente, la más hábil representante es Margot: "ella misma ha declarado que su 'oficio' es inventarlas. El párrafo que conocemos de un artículo suyo constituye buena muestra de una prosa relamida construida sobre sofismas

y vaciedades: 'Pintura amable, pero eterna. ¿O amable por eterna? ¿O acaso eterna por amable?'"<sup>55</sup>

Tal mujer es, además, en cierta medida, todo un antecedente de personificación en relación a Fabio, el complejo protagonista de Diálogo secreto; a través de ambos personajes se hace una alusión enfática al compromiso que se debe testimoniar siempre con el arte y la moralidad estricta que debe implicar el sendero del criticismo estético.

No sólo se encuentra Margot próxima al afamado pintor, éste vive también en gran cercanía con Artemio, su mejor amigo, Matilde, su esposa, y la hija de éstos llamada Nuria que es, supuestamente, su ahijada. "La obra muestra cómo, bajo la apariencia de seres afectuosos, de honorables padres de familia, se esconden las 'fieras' capaces de las mayores atrocidades: la tortura, la guerra ... Este presente de éxitos económicos ha tenido un pasado ..." <sup>56</sup>

En realidad, Felipe ha sido durante años amante de Matilde y -por si esto fuera poco- Nuria es hija de éste y, por lo tanto, media hermana de Julio. Artemio, como se puede comprender, es otra pieza más entre los corruptos personajes. Marido engañado con una supuesta paternidad que no ha sabido rechazar por su falta de recelo y su invalidada lucidez. Ser menospreciado por sus más cercanos congéneres en los derechos de la tradición matrimonial; la obnubilación característica de su personalidad no le ha permitido comprender la doble traición en que ha vivido

ni la trascendencia de su deshonra. Artemio no precisa el engaño afectivo que se comete contra su integridad por la apatía espiritual que manifiesta hacia su cónyuge. De tal forma, él mismo favorece la situación -in--- conscientemente- por su ceguera moral y vital.

Tal personalidad es la imagen del hombre burgués que se interesa más por los beneficios económicos que por los intereses familiares. Por ello alaba la fortuna que en el extranjero acrecienta el hijo mayor de Felipe el cual, según se sabe, es un importante hombre de negocios. Para Artemio la belligerancia de una condición se muestra en el referido personaje, en cambio, Julio es el ser del que no se puede esperar nada conveniente. Los valores y conflictos del protagonista se establecen en una esfera espiritual que el abyecto amigo de su padre jamás podrá considerar. "Julio y Verónica elaboran con sus palabras una muy clara acusación contra la sociedad capitalista de los padres y, dentro de ella, contra la clase que obtiene el beneficio de la situación, la burguesía, que construye sus ideologías defensivas para protegerse: el progreso, la prosperidad, el bienestar para todos..."<sup>57</sup>

De tal manera, la digna compañera de Artemio en la indignidad de su mezquina conducta es Matilde que seguramente surgió en su vida por uno de esos convenientes consorcios matrimoniales. Si los primordiales seres humanos de la obra bueriana se mueven en la plenitud de la verdad, el personaje de la esposa designa la inseguridad de la mentira como su medio de vida; la falacia de su unión matrimonial y las inconveniencias -

de una hija no surgida debidamente de esa alianza le conceden una agreste sordidez al personaje. Si el honor es uno de los grandes valores de la idiosincracia hispánica a través de los tiempos, Matilde sostiene la deshonra como cimentación familiar y como todo un sistema de vida.

Julio intuye la situación amorosa que prevalece entre su padre y la mujer ajena y la revela públicamente a los demás personajes provocando confusión y recelo entre Artemio y su esposa, pero, una vez más, Felipe logra salvar las apariencias y controla las comprometedoras circunstancias. Nuevamente en la dramaturgia buerliana se establece la lucha de opuestos entre el personaje "contemplativo" representado, en este caso, por Julio y el personaje "activo" significado por Felipe; en el protagonista se advierte, además, una continuación generacional que se revela contra el carácter de su propio devenir.

"Otro de los elementos constantes en (...) esta dramática es el presentar la obra como un debate, un enfrentamiento o una 'partida' (...) entre dos diferentes modos de entender la vida, encarnados en dos personajes (...), lo que suele ser reconocido en el desenlace como una verdadera anagnórisis."<sup>58</sup> Felipe es el hombre de los desorbitados anhelos, el hombre que equivocó la trayectoria y que, al cabo del tiempo, se enfrenta con la impostura de sus personales culpas; yerro perturbador que se vuelve contra él en la configuración de su particular descendencia. El padre ama profundamente al hijo y el hijo requiere del padre, pero en el ámbito del uno -recíprocamente- no puede vivir el otro.

Felipe -quimera degradada del Midas legendario- mancilla todo - lo que toca; la amistad queda convertida en traición ante su proceder, la paternidad se muestra en el fingimiento de una patraña; el triunfo de su arte se manifiesta en la falacia decorativa de lo artesanal y su relación con el mundo que ha dominado se cimienta en el escarnio no superado de - una antigua circunstancia bélica. Ante esta situación, su muerte es necesaria -como sucede con la figura de Vicente en El tragaluz- pues su fu--- nesta personalidad es un agravio incisivo para los balbuceos juveniles - -Julio y Verónica- de la nueva impostura generacional.

En Julio se precisan los alicientes de una nueva disposición y de una nueva forma de entender el mundo puesto que rechaza las enseñanzas morales y sociales en que ha sido formado; no es la decadencia de los artificios burgueses los que invaden sus intereses personales. El rechaza - el sendero establecido porque en éste contempla el espectro de un pasado que desea aniquilar rotundamente; el presuntuoso desenfado de una forma - de vida que prevalece en la falacia de la degradación disimulada no le - interesa al protagonista. La lucha de valores éticos y la dolencia por la identidad de una casta se muestran crudamente en el atribulado personaje que necesita destruir un mundo adverso para formar otro. De ahí que re--- quiera la superación de la figura paterna pues en ella observa las insignias magnificentes de una potestad indigna; el padre es el gran representante de una realidad alucinada, envanecida y envilecida en sus propias - afecciones.

De tal manera, un nuevo cosmos y una supremacía sobre él se patentiza en los antagonicos personajes; el hijo es como un resurgido Zeus que necesita aniquilar la presencia de Urano para dar sentido a la independencia de su dinastía; cual una renovada divinidad que proviniera de la más antigua tradición occidental, Julio necesita destruir a su opuesto antecesor para redimirse en su propio y personal sendero. Reiteración generacional la que se presenta en Llegada de los dioses donde se aniquila un universo para, al mismo tiempo, sustituirlo por otro.

"El ciego no es Julio, sino los que cierran los ojos ante la verdadera situación del mundo, los que están dominados por la 'ceguera azul' que les permite creer en 'la alegría de nuestra prosperidad y el azul remanso de paz donde tenemos el privilegio de vivir'."<sup>59</sup> La invidencia de Julio le permite, como sucede con todos los enceguecidos de la obra bueriana, penetrar de forma incisiva una atmósfera de mayor profundidad que la que se advierte a primera vista. "El símbolo de la ceguera -símbolo edípico- es constante en el teatro de Buero (...) Ciegos, sordos o locos, estos personajes lisiados reactualizan de diferentes modos la busca edípica de la verdad y la lucha quijotesca por la libertad."<sup>60</sup>

A través de las distintas facetas que se pueden advertir en la personificación de Julio quedan evocadas, evidentemente, las figuras legendarias de Tiresias y de Edipo que provienen de la mitología helénica; sin olvidar su raigambre tradicional, el dramaturgo retoma el antiguo mi-



to para concederle -como ya lo ha hecho en otras ocasiones- nuevas e inesperadas perspectivas.

"Los rasgos edípicos más evidentes son: 1o, el símbolo de la ceguera, cuya función es básicamente similar a la que tiene en Edipo Rey, primero con Tiresias y, al final ya de la tragedia, con Edipo; 2o, la relación conflictiva padre-hijo, que termina con la muerte del primero; 3o, en Llegada de los dioses no hay ningún incesto, pero el autor muestra éste como una realidad latente, como un impulso secreto. Ello puede advertirse al considerar la relación 'maternal' de Verónica con Julio y los celos exasperados de Julio con respecto a la relación Verónica-Felipe. El tema del incesto aparece también -del modo indicado- en las relaciones Nuria-Julio. Ignorante de los lazos sanguíneos que le unen a Julio, Nuria está enamorada de él; conocedor de esos lazos, Julio se complace de manera un tanto extraña con el amor inocente de la muchacha." 61

En el desenlace del drama se advierte que la manipulación acostumbrada en Felipe no será permanente, el más lacerante de sus castigos se presenta en forma de una aparente casualidad: el saltador -juguete mortal- que él mismo ha regalado a Nuria la conduce a su funesto desenlace; una granada proveniente de la guerra que había permanecido en el parque del lugar por azares del destino estalla al ser golpeada con el instrumento lúdico matando a la bella adolescente.

Nuria es la imagen de una nueva generación corrompida desde el despliegue de su propio génesis; está mancillada desde siempre por una

educación equívoca que se establece en una sensibilidad burguesa. No es la "contemplación" el horizonte promisorio que se muestra para su espíritu sino la "acción" el deleznable camino que se advierte para su circunstancia vital. Ella es el producto desventurado de una unión inconveniente; su bastardía implica una mayor relación con la degradación moral que con los anhelos de carácter afectivo. "En Nuria -como, de distinta forma, en Julio- se corrobora el hecho de que los hijos pagan por los delitos de los padres."<sup>62</sup>

La paradoja de la muerte de Nuria proviene del asesinato colectivo alentado por su padre que en el castigo de un orden superior se vuelve contra él; Agamenón desasosegado en el escarnio infortunado que se comete contra esta nueva Ifigenia. A pesar de la inocencia de Nuria, ésta sufre ya la deformación del ambiente malsano en que se ha educado, su sacrificio brutal enfatiza el sentido trágico del drama. "No es un producto de la casualidad, sino la ejemplificación teatral (...) los errores de los hombres terminan siempre por ser pagados (...) el castigo 'puede alcanzar al que erró o a otros, que pagarán por el que erró'."<sup>63</sup>

Ante el conocimiento de la muerte de Nuria, un ataque cardíaco sorprende los devenires de Felipe y -ante su hijo y Verónica- muere inevitablemente. "Si la ceguera de Julio era un castigo para su padre, la muerte de la hija supondrá un segundo castigo, seguido inmediatamente del definitivo, su propia muerte ..."<sup>64</sup>

Después de los extremos acontecimientos, finalmente, Julio y Verónica regresan a París para iniciar la búsqueda de una nueva oportunidad de vida. En el drama, el personaje de Verónica queda establecido en función del protagonista; es el apoyo que éste requiere por la inestabilidad de sus quebrantos morales. Ella parece no tener vida propia como sucede en algunos casos con las mujeres buerianas que perviven dramáticamente, más bien, por la relación que tienen con el varón: Verónica, en este caso, es para Julio lo que será Teresa para Fabio en Díálogo secreto, la compañera imprescindible e indulgente ante los embates de la trayectoria vital. "Es una mujer pura, humana e ideológicamente hablando, que cree que sólo la verdad y la autenticidad pueden devolver la vista a Julio. Piensa que sólo cuando éste descubra su verdadera identidad y consiga objetivar su relación con el padre, liberándose del mundo que él representa, podrá curar."<sup>65</sup>

La constancia y solidez del personaje femenino se convierten en el baluarte con que la pareja se enfrenta a las venturas y desventuras de su devenir; en ella se manifiesta el deber ser entre las endebles y desviadas actitudes de los diversos personajes. Verónica es mayor que Julio por lo que, tal vez, presenta una serenidad y una perspectiva de mayor solidez que el amado ante la problemática que se da en el drama. La seguridad de su jerarquía ética la hacen incorruptible y, justamente, por esto, resulta el enlace perfecto entre la conflictiva del padre y del hijo; esta personalidad femenina puede valorar imparcialmente las vacilaciones de un arranque pueril en la figura de Julio -que también los tiene- y la

manipulación tendenciosa que ejecutan las recelosas actitudes de Felipe.

En Llegada de los dioses se presentan una serie de simbolismos dramáticos no siempre logrados ya que el abuso de estímulos visuales es evidente. Los "efectos de Inmersión", en este caso, se precisan en cuanto que el público puede ver escenificado lo que Julio determina en su mente. "Así, por ejemplo, la escena en que Felipe regala a Nuria el saltador. Lo que Julio ve -y nosotros, en tanto que espectadores, con él- es un atadío, y toda la acción, que en las palabras es una alegre escena familiar, es - en las imágenes una escena patética, terrible."<sup>66</sup> De tal modo, se proyecta un juego constante entre realidad circunstancial y realidad mental. Sin embargo, la contraposición continuada y constante de estos incentivos teatrales puede caer en una confusión infructuosa; máscaras de animales, pactos de sangre, seres lacerados y vengativos y excesivos cambios de iluminación se reiteran en una desmesurada exposición. Es tal la expresividad que busca el creador que, en una posible puesta escénica, sería aconsejable depurar parte de tales elementos.

La vuelta a los clásicos griegos en el drama es volitiva e ineludible en la actitud estética del dramaturgo; el título con que ha sido designada la obra implica ya la disposición a un universo en las disciplinas de un comportamiento que son inherentes a una funesta consecuencia. Las pasiones se desatan nuevamente y un conflicto de personalidad entre protagonista y antagonista se pone en evidencia. Edipo y Layo parecen resurgir nuevamente del pasado legendario en la vehemencia intrínseca

de un duelo mortal; la osadía de un comportamiento en la figura de Felipe implica el escarmiento de un destino que finalmente encuentra su talón de Aquiles. El mundo de la tortura y de la intimidación se rebelan contra él en la figura de la descendencia; si la destrucción infortunada de Nuria - se convierte en lamento, la presencia irritante de Julio representa el - remordimiento personalizado de una anterior conducta.

El sentir trágico vuelve a manifestarse en la obra bueriana como una perecedera lección de moral; la deshonestidad del desenfreno se - determina en el encuentro con una "diké" que afecta brutalmente al agr-- viante y libera a los modernos dioses que han venido para denotar justicia contra la deshonestidad abyecta de un devenir vital. La solidez y el brío de los personajes provenientes de la evocación griega es tal que -a tra-- vés de los tiempos y de diversas etapas creativas- vuelven a aflorar en - una vigencia presente por la potestad de su fuerza vital. De tal forma, - los lienzos que decoran la escenografía -Minerva y Pan- no son gratuitos en la presente gestación dramática: Verónica tiene de la una el divinizado poder intelectual de la racionalidad y Julio tiene del otro los dones de la profecía y la creación estética. "La tarea de ambos jóvenes es in-- tentar la desaparición de los errores y las monstruosidades del mundo - actual; el empeño que se ofrece a la Juventud es hacer realidad esa revo-- lución definitivamente humana, con la conciencia de que el riesgo de la - destrucción existe."<sup>67</sup>

El sentido cósmico que implica la recreación clásica se concede

dramáticamente en el espacio propuesto. Para Ricardo Doménech estas islas sin nombre que condiciona el dramaturgo se pueden identificar con las Canarias o las Baleares, sin embargo, tal vez, la connotación expresiva de la naturaleza vaya más allá de los límites hispánicos. Si en toda la obra se realizan alusiones diversas a la rememoranza clásica es adecuado suponer que también la localización física donde se establece Llegada de los dioses sostenga las mismas referencias. En tal medida, se puede pensar que son las islas griegas donde se desenvuelve la conflictiva de los personajes para estar más de acuerdo con un cosmos helénico. La insistencia que la obra exige en el paisaje marítimo, en el viento y en la luz no es de ninguna manera arbitraria; el moderno palacete decorado con un buen gusto burgués y con grandes ventanales que permiten la necesaria proximidad con el medio ambiente es la correspondencia con la escenografía donde se representó la tragedia griega, hemiciclo de sólidas columnas que tenía como trasfondo la natural magnificencia del mar y la relevancia de un horizonte inagotable.

Como sucedió ya en La tejedora de sueños, el creador dramático vuelve nuevamente la mirada a la tradición clásica para ofrecer en una temporalidad contemporánea las argumentaciones de antiguos y nuevos cuestionamientos; como acontece en la permanencia de la antigua tragedia, el escenario buerense se convierte en tribuna ética en la que desfila críticamente la insensatez de los yerros humanos. La insubordinación contra la "hibris" queda instaurada una vez más en la dramaturgia buertana y como insinuación ética en la escena hispánica. "De esta forma, Llegada de los

dioses se convierte en una aportación española al debate universal acerca de la juventud y la evolución."<sup>68</sup>

### 3.3 FABULA. LAS PREOCUPACIONES DEL AUTOR POR EL ARTE PARA EL BIEN

En un principio, cuando todavía la literatura no nacía como forma escrita, los antiguos escribían sus historias en la memoria como un preciado recuerdo y las establecían de manera permanente por medio de la tradición oral. La verdad más estricta, después de saltar hábilmente por diversas generaciones con variados temperamentos, se transformaba en una ornamentada mentira con destellos de verosimilitud; el arte de las palabras triunfaba sobre la estrechez vital. De tal manera, esta forma de fabular o de relatar alcanzó gran popularidad entre los seres humanos; la renovadora expresión entre ficticia y veraz, entre fantasiosa y certera, entre ejemplificativa y simbólica se popularizó encarecidamente dejando al margen un sentido severo y exacto de la realidad.

La fantasía de los cuentistas y fabulistas empezó a idealizar toda clase de situaciones sin tener que remitirse a la realidad precisa y escueta; sin embargo, no todo era imaginaria, por lo contrario, ya ins---taurada la escritura se conservaron las verdades trascendentes, las que resistían el paso del tiempo y las modificaciones que éste hubiera dado a la esencia fundamental de lo sugerente y de lo ejemplar. Semblanza estética que transmitía en circunstancias narrativas la tradición misma de la humanidad entendiendo por tradición la determinación empírica que se

ofrece de manera positiva a la posteridad; experiencias que por su importancia permanecieron escritas como contexto cultural para las nuevas generaciones.

La fábula, evidentemente, proviene de tiempos muy antiguos, tan antiguos como la historia de los hombres mismos. Se entiende por fábula - una composición de índole literaria en la que se ofrece toda clase de ficciones que tienen, de una u otra manera, una base o relación con la realidad y que presentan alusiones moralizadoras de las cuales son generalmente protagonistas los animales. Animales que tienen toda clase de características humanas; animales humanizados que sienten, piensan o viven como si pertenecieran a la raza de los seres racionales. Ahora bien, en otras ocasiones, el "homo sapiens" no está encubierto con la representación indirecta del mundo animal; aparece tal cual es en la historia, con características y afecciones comunes a las personas, pero, eso sí, siempre respetando la condición de una forma didáctico-moral.

Como sinónimo de la fábula también se puede entender el de apólogo que, evidentemente, tiene un enlace muy fuerte con ella e incluso también tiene relación -en este sentido- con la alegoría y la parábola; todas estas variaciones responden siempre a los mismos elementos básicos: desarrollo épico-narrativo y condición ética-pedagógica. La fábula cobró sus inicios, ciertamente, en épocas de remotos tiempos. "Seguramente, varios siglos antes que se tuviera el concepto de género literario. Para algunos tratadistas nació con la esclavitud. El esclavo mísero y de ta---



lento necesitaba cantar las verdades a su amo sin que éste pudiera darse por aludido. (...) ¡Qué sutilísima la enseñanza envuelta en ella! (...) - Apenas una sensación imperceptible ..., que hacía gracia o que daba gusto. "69

Sin embargo, también se puede manifestar que la fábula es todavía más antigua que el concepto de esclavitud ya que se establece en el espíritu humano; el hombre tiene la necesidad de relatar historias o - cuentos -actitud que se observa como núcleo y origen de la literatura- y estas narraciones son, en muchas ocasiones, expresadas por medio de alu-- siones indirectas y de imágenes relacionadas con el mundo real. "La fábula reside en el espíritu del hombre, no es otra cosa que la imperiosa necesidad que el hombre siente de expresar sus ideas por medio de las imá-- genes y de los simbolismos. (...) la fábula existe desde que el hombre es hombre y habla. (...) las fábulas no son las expresiones de una inspira-- ción refinada o de la erudición. Las fábulas las hace el hombre, a veces, sin darse cuenta."70

En relación a su historicidad, tanto la fábula como el cuento - proceden de la India y de aquí se habrán de extender por el oriente -es-- pecialmente por China y Japón- y también llegan a occidente, singularmen-- te a Grecia y Roma; con el Panchatantra, con Esopo y con Fedro se comien-- za la historia misma de las altruistas formas literarias. En España, se - pueden citar como grandes fabulistas a Tomás de Iriarte y a Félix Ma. de Samaniego y, como antecedentes de los referidos, están el Arcipreste de -

Hita con el Libro de buen amor y el Infante Don Juan Manuel con el Libro del Conde Lucanor o Libro de Patronio.

La fábula siempre ha presentado ciertas características adecuadas para proclamar, en forma comprensible, un contexto filosófico ejemplarizante; para un escritor con valores éticos tan profundos como es Buelo Vallejo es lógico que se haya valido de este recurso literario como forma de expresión. Los cuentos infantiles como los mitos recogen la sabiduría de toda una connotación de experiencias en cuanto a muy variados aspectos de la condición humana; el dramaturgo supo adivinar y enriquecer a la vez un trasfondo de enfática trascendencia que, seguramente, sobre el testimonio infantil de Riquet el del copete de Charles Perrault nadie antes lo había considerado con tanta penetración intelectual. El escritor del drama Casi un cuento de hadas no será, posiblemente, el último que viaje al mundo de la fábula y de la narración pueril para ofrecer valores subjetivos y transfigurados a través de la poesía convertida en acepción dramática, pero, desde luego, será difícil que otro lo haga tan acertadamente.

La fábula en el presente caso se convierte en el medio teatral para mostrar encontrados valores de la condición humana; el desasosiego de unos y las potencias espirituales de otros son confrontados y examinados con una muy personal visión del dramaturgo. A través de la anécdota infantil se muestra una vez más en la obra de Buelo Vallejo los tormentos del amor, las enarboladas banderas de la verdad y el poder de mutación

que puede conferir el bien hacia los demás. "La fábula es todavía una muy útil arma de persuasión. Es la moral del buen sentido, la moral del interés bien entendido. Una moral que no estimula ni al sacrificio, ni al heroísmo, ni a la castidad, sino, sencillamente, a la prudencia. La fábula resume el avisado conocimiento que de la vida tiene el poeta; y el poeta cree oportuno expedir recetas para bien vivir."<sup>71</sup>

### 3.3.1 LAS PALABRAS EN LA ARENA

Cinco gestaciones dramáticas fueron escritas en una misma época de inicio, encuentro y creatividad estética; cinco obras teatrales son origen y núcleo de la dramaturgia bueriana: la valoración entre lo trascendente y lo intrascendente de la personalidad humana se muestra en la significación de En la ardiente oscuridad escrita en 1946, la crítica devastadora a una realidad cuestionada se presenta en Historia de una escalera escrita en 1948, el enjuiciamiento simbólico de una sociedad en decadencia se ofrece en Aventura en lo gris escrita en 1949, el retorno a los clásicos griegos se presenta en La tejedora de sueños escrita en 1949 y el ejemplo entre recreativo y moralizante de una fábula conocida se precisa en Las palabras en la arena escrita también en 1949.

Esta última es también, en cierta forma, el gran antecedente del teatro de intereses históricos que será tan importante en la obra posterior de Antonio Buero Vallejo; la búsqueda de figuras destacadas que vivieron en un pretérito son condicionadas con una conducta moral y so-

cial dentro de un momento determinado y, además, a través de las mismas - se da un enfoque empírico al pasado para que sirva de orientación ética a un cierto presente. De tal manera, en estos dramas está presente en - concreta referencia -en síntesis- lo que, posteriormente, será reconocido como una fecunda y loable obra dramática: en todos ellos se encuentran - también la permanente-tradicional de la estética literaria española que, como se ha advertido, toma distintos senderos en la recreación expresiva que le ofrece el dramaturgo.

Expresa Buero Vallejo: "... el Evangelio es revelador y valeroso; ventila las lacras humanas y no las oculta. Las convierte en ejemplares meditaciones escritas; no en tabúes. Hagamos, en el más revelador y - valeroso sentido de la palabra, un teatro evangélico."<sup>72</sup> Las palabras en la arena es, estrictamente, una forma de teatro evangélico, fue presentada en el concurso que organizó en 1949 la Asociación de amigos de los - Quintero para obras en un acto, ganó el primer premio y se llevó a la escena en ese mismo año.

Al igual que sucede con Valle-Inclán en la creación de Divinas palabras sucede con Buero Vallejo que para la realización de la obra antes mencionada se inspira también en la tradición del pasaje bíblico que relata la parábola de la mujer adúltera; ambos dramaturgos cifran su inspiración en la semblanza de la esposa perdonada por la figura redentora - de Jesús ya que sus detractores oponentes resultan, paradójicamente, tan culpables o más que la pecadora que pretende castigar. Sin embargo, si el

motivo sugerente es el mismo, el desarrollo dramático es completamente distinto. Lo que en el gallego es Juego y escarnio, ironía y sorna, esperpento y sarcasmo se convierte en el guadalajareño en Juego de valores entre el perdón y la culpa, entre el castigo y la villanía, entre el destino y la afrenta personal; el hombre que se enfrenta a la voz suprema - sin poder escapar a ella por no conducir adecuadamente su personal comportamiento.

El drama se establece en la época en que Jesús peregrinó por el mundo con las consabidas polémicas en favor y en contra que trajo consigo dicho peregrinar; en las primeras escenas seguidores y opositores muestran una antagónica actitud ante la presencia del bíblico orador. "El tema de Las palabras en la arena está tomado de la Biblia. Se refiere al episodio en que Cristo protege a una mujer acusada de adulterio escribiendo en la arena los pecados de las personas que quieren apedrearla."<sup>73</sup> No es una simple dramatización de la parábola evangélica, la figura del Mesías y de la adúltera no están nunca presentes en el escenario; se usa como recurso teatral la narración del especial acontecimiento por medio del personaje de Fenicia que contempla por encima de una barda lo que sucede y lo refiere, tal como lo ve, a su ama Noemí que es tan culpable como la mujer que se exhibe públicamente.

Jesús, en la defensa que ha realizado en función de la humillada pecadora, ha puesto en evidencia a sus atacantes revelando la verdad de sus vidas a pesar de sus destacadas investiduras. Uno de los pecadores

descubierto es Asaf, jefe de la guardia, que posteriormente cometerá el crimen por el que Jesús lo acusa; pero como esta circunstancia la desconoce se burla ostensiblemente por el error que supuestamente se ha escrito en la arena. Los perjudicados comentan con manifiesto resentimiento en contra de la figura del predicador que al aseverar el engaño con que viven los ha dejado en ridículo delante de la concurrencia; para Joazar el sacerdote la acusación es la de "ateo intrigante", para Matatías el fariseo las palabras son "hipócrita y lujurioso", para Eliú la frase es "ladrón de los dineros del pueblo", y para Gadí el saduceo la inculpación es "corruptor de niñas".

Asaf, por su parte, se guarda muy bien de divulgar las palabras que fueron escritas en relación a su personalidad porque a pesar de sus tenaces burlas la imputación del galileo lo atormenta obsesivamente; este personaje está casado con Noemí que, a su vez, sostiene relaciones con el centurión romano llamado Marcio. Por un descuido de Fenicia que se pierde por un montón de monedas cual alegórico Judas, el marido engañado descubre los pecaminosos amores y toma justicia por propia mano contra la desleal esposa; sólo al final de la obra -cuando el crimen ya ha tomado presencia en la persona de Noemí- Asaf confiesa el acto de clarividencia que el Mesías ha tenido para con él ya que antes que sucediera el acontecimiento delictivo Jesús lo llamó simplemente "asesino".

"La referencia evangélica inaugura sobre el escenario un largo itinerario por los mitos de nuestra cultura que Buero ha de conducir a lo

largo de sus obras. Apartado de la preceptiva del teatro religioso y la óptica del cine de catéquesis que se hace en estos años, Buero parece situarse en otro territorio."<sup>74</sup> En Las palabras en la arena la anécdota original se ha enriquecido al dar toda una sátira contra los integrantes de una simbólica sociedad que quedan condenados ante la frase de la sapiencia moral: el que de vosotros se halle sin pecado que tire sobre ella la primera piedra.

De tal manera, todas las personalidades del drama manifiestan su individual culpabilidad que acumuladas en su colectiva integración establecen una crítica brutal para la gran comunidad humana: el desconcierto del vínculo matrimonial en la mujer adúltera, la deformada tercera amorosa en el celestinesco y tradicional personaje de Fenicia, los malos manejos de la hacienda gubernativa en la presencia de Eliú, la inadecuada vocación eclesiástica en la figura de Joazar y la representación de la milicia -encarnación representativa del poder- en la personalidad de Asaf, el que no sabe alcanzar el perdón y por eso queda destruido en el desenlace de la obra. La parábola ejemplarizante no se conforma, en este caso, tan sólo con el sentido ético que siempre se le ha conferido sino que se lanza -también- a denunciar la crisis de una sociedad degradada en el "deber ser" de sus participantes.

Las personalidades, en cuanto a su manejo y su trazo dramático, son más la determinación simbólica de un acontecer que la personificación de una entreverada psicología; la designación que les confiere el drama---

turgo al principio del drama lleva en sí la tipificación de un carácter o de una condición: Joazar el sacerdote, Fenicia la sierva, Noemí la esposa, etc.

Por otra parte, si se toma en consideración que la obra tratada es una de las primeras creaciones del dramaturgo es sorprendente el empleo que realiza del lenguaje; la sencillez de las palabras se establece evidentemente y parece provenir de las sagradas escrituras, a pesar de que el tema y las formas trágicas que lo condicionan se prestaban para caer en una forma de expresión en que ocupará un primer plano el vocativo enfático. En tal manera, es un acierto que en este ejercicio teatral la grandilocuencia de la palabra no se advierta como una medida tonal y temática sobre un texto que seguramente hubiera resultado demasiado almbarrado en su solemnidad.

La problemática básica de Las palabras en la arena es de índole moral puesto que, exactamente, una ética de jerarquía superior se postula contrariamente a un comportamiento general. Mucho se ha cuestionado el carácter religioso del drama, si su ascendencia bíblica lo conecta con una moral cristiana o, por lo contrario, se puede percibir alguna connotación anticatólica en su desarrollo. Aunque la ambientación de sus puestas escénicas tienen que ver en cuanto a la plástica de ambientación con las representaciones de la pasión de Cristo o con temas bíblicos que son una simple recreación evangélica, en realidad el sentido ético que se desprende de la obra teatral presenta una significación de índole trágica



que corresponde a la tradición clásica y no a la hebraica.

La lección moral que implica la parábola se ofrece, en el caso bueriano, de acuerdo al sentir trágico proveniente de la herencia cultural de los griegos; Asaf desordena un cosmos establecido a pesar de que un oráculo simbolizado en la presencia del Mesías se lo ha advertido. La "hibris" de su humana condición lo lleva a atentar contra el destino y sólo logra la ejecución desastrada del crimen y su evidente deterioro moral. "Buerio hace (...) del personaje de Jesús de Nazaret, ausente de la escena, el portador de una moral superior a la oficial y en consecuencia enfrentada a los valores establecidos de la ley. La suya es la autoridad del visionario, del profeta, que desencadena la reacción represiva de los instalados en la ley y la moral oficiales."<sup>75</sup>

En Las palabras en la arena la presencia del Mesías no se encuentra estrictamente divinizada, más bien se manifiesta de forma humanizada; no es el gran dios -figura suprema de una cosmovisión- el que decide los destinos de los hombres, su concepción ha sido conformada con un sentido más antropocéntrico que teocéntrico. "Buerio propone bajo el pretexto del mito evangélico, una traslación sintomática: es el hombre quien elige sus actos y decide su destino. No son las fuerzas ciegas de la fatalidad, sino su propio carácter quien conduce los acontecimientos. Por muy cerradas que sean las situaciones, siempre es un acto libre del hombre el que desencadena la tragedia."<sup>76</sup>

A través de las descripciones de la sierva Fenicia se puede advertir que el dramaturgo no ha concedido a Jesús el poder celestial ni la adivinación metafísica; si escribe la verdad cruda de sus encumbradas - personas es por un sentido de intuición humana debido a la cual logra desmascarar la realidad funesta de los degradados personajes. El percibe, especialmente, la violenta personalidad de Asaf al igual que la inestabilidad de su temperamento reconociendo en el temible guardia la condición del asesino; fundamento que se hace patente en el desenlace de la obra - cuando este personaje -el marido ultrajado- muestra la violencia de su - hombría al vengar en la sangre de la esposa la afrenta de su honra personal.

La circunstancia que se precisa entre el predicador y el Jefe - de la guardia establece el encuentro del hombre con el hombre; reunión - que no puede alcanzar ningún tipo de correspondencia porque ambas personalidades pertenecen a muy diferentes Jerarquías morales. El gran personaje de la obra -presencia sugerida fuera del escenario- es el ser humano consciente y pleno de experiencias anímicas que trata de advertir sobre - los vicios morales que encuentra a su paso manifestados en la sociedad - que lo rodea; aviso filantrópico acerca de un destino que es susceptible de modificación tanto en la tragedia griega como en el teatro buerense.

El ser humano es el dueño de su propia conducción ética y puede transformar la consigna que para él sostienen las determinantes cósmicas. Si el Mesías conociera por medio de un poder sobrenatural el destino de -

los hombres y suplira -por lo tanto- que Asaf está funestamente consigna- do a cometer un crimen, la predestinación sería de orden metafísico y el ser humano no podría cambiar la omnipotencia de semejantes vaticinios. - "Pero Cristo nada sabe que no sepan los hombres; es hombre. Simplemente - ve al soldado violento y sin piedad, seguro de sí, orgulloso, impulsivo; y presente que el crimen está en él, latente. Si Asaf no escucha el gri- to de alarma, si no escucha la voz de la bondad, si no aprende la genero- sidad y el perdón, acabará por matar."<sup>77</sup> El mal no se encuentra en la - conformación misma del mundo, sino en la decisión sensible e individual - sobre circunstancias establecidas.

De tal manera, el acto criminal provocado por la soberbia in- - contenable se encuentra únicamente en las determinantes volitivas del - hombre. Asaf es la personificación del ser avasallado por sus desorbita- das pasiones y al cual el espectador debe rechazar enfáticamente como si a través de él surgiera el sofociano y orgulloso Edipo. La verdad -cons- tante peculiar de la obra bueriana- no se caracteriza por una condición - estática inherente al ser humano, por lo contrario, para llegar a ella el hombre tiene que considerar una serie de problemas de conciencia y sólo - entonces asumir el acto adecuado, en este caso, el perdón a la ligereza - femenina y no el crimen infausto.

La parábola -pariente cercana de la fábula, del mito y de la - alegoría- encierra un conocimiento que indirectamente proyecta su sapien- cia a través de una historia. La anécdota misma es la forma atractiva que

se emplea para atraer la atención y la semblanza moral que ofrece con intensa sutileza llegue hasta el sentir y el pensar del receptor común. "Este modo de enseñar, tan del gusto de los orientales, y del cual han usado siempre los sabios y filósofos de Oriente, sirvió también a los profetas para hacer más sensibles a los príncipes y a los pueblos las reprobaciones, las promesas y las amenazas que en nombre de Dios les hacían."<sup>78</sup>

En el caso de Las palabras en la arena una vez más un creador - estético viaja hasta la permanencia de la fuente mítica, hasta la historia sagrada para recoger y, a la vez, renovar su condición moralizadora; fuente de Innegable importancia que proyecta nuevas circunstancias éticas en una volitiva correspondencia dramática. El recobrar la forma ejemplificante que se ofrece a través de la parábola implica el reencuentro con una estética tradicional que se traslada hasta la elocuencia teatral correspondiente a Buero Vallejo. Tradición que se convierte en recreada - forma expresiva para mostrar la vigencia perenne de trascendentes máximas que siguen teniendo cabida en la sensibilidad de un auditorio que, a pesar de su espíritu moderno, tiene necesidad de percibir reiteradamente - una antigua pedagogía. Parábola y tragedia unifican y entremezclan los - elementos éticos provenientes de toda una heredad cultural para establecer el testimonio edificante; el arte para el bien llega hasta la obra - bueriana para precisar -en cuanto a remotas experiencias- un vigente recurso literario.

### 3.3.2 CASI UN CUENTO DE HADAS

Con mucha imaginación y peculiar fantasía, Charles Perrault ha creado una narrativa magnífica en relación a la ficción infantil; un lugar de merecido reconocimiento ocupa tal escritor en función de su prolífica producción, del encanto de sus personificaciones y de la permanencia de su estética. Entre sus más famosos cuentos se encuentra el que lleva por título Riquet el del copete, tradición literaria que, en este caso, sirve de estímulo e inspiración a Buero Vallejo para realizar Casi un cuento de hadas, drama poético de trascendente significado que se estrena en 1953.

Como un cuerpo astral que orienta de manera centrífuga sus destellos hacia variados enfoques, así la obra total del dramaturgo se inclina a diversos horizontes creativos. Si un intenso realismo da lugar a Historia de una escalera, un simbolismo por demás beligerante se manifiesta En la ardiente oscuridad; si la evocación clásica da origen y gestación a La teledora de sueños, la parábola de corte bíblico concede presencia a Las palabras en la arena. Ahora bien, en el presente drama, la invención literaria se inclina hacia una vertiente estética en que la subjetividad cobra mayor énfasis y se precisa como una peculiar huida del criticismo realista y de la protesta social; el cuento de hadas y el drama poético -herencia cultural- sirven de base a la novedosa postura por medio de la cual el dramaturgo levanta un específico universo en su trayectoria dramática. Los elementos teatrales se inclinan diametralmente

hacia una nueva investigación; se trata de conferir simbolismos filosóficos a una hermosa fábula de disposiciones antagónicas.

En la inventada corte de un supuesto estado europeo se determina el espacio escénico en el cual se desarrolla la acción. Esta corte se encuentra gobernada por el Rey Alberto y por la Reina Juana; él es el ejemplo del gobernante timorato, de carácter débil y con un manifiesto desgano a cualquier circunstancia que le obligue a tomar una comprometida posición. Si se lleva a la memoria aquello de que los polos opuestos se atraen, aunque esta aseveración sea una ley física, se puede aplicar en muchos casos a los acontecimientos humanos. Por lo tanto, el personaje femenino ha sido trazado psicológicamente con todas las determinantes contrarias a la personalidad del rey; la Reina Juana se sostiene en una actitud voluntariosa en la cual las decisiones son tomadas más por humor que por sentido común. Ella y nadie más que ella interroga a un sirviente, acusa a un sospechoso o decide una guerra; la debilidad masculina, en este extraño binomio, queda en desmesurada desventaja ante la dominante condición femenina. Esta retroalimentación enferma en los opuestos cónyuges testimonia la disparidad de la desequilibrada avenencia.

El gran problema de los referidos gobernantes es la conducta y el destino de su descendencia; ellos tienen dos hijas, princesas de la corte, que tienen como característica común el ser gemelas, sin embargo, son profundamente distintas física e intelectualmente. Mientras Leticia es de una belleza avasallante, Laura es de una fealdad abrumadora y mien-

tras Leticia resulta a los ojos públicos de una estupidez asombrosa, también Laura sorprende a todos, pero, en esta situación, por su desmedido ingenio; en ellas se debaten determinantes de gran contradicción que se enfrentan en una semblanza moral y filosófica sobre los más altos valores del ser humano.

Los reyes, por su parte, han llegado a la conclusión que con el extraordinario físico de Leticia -a pesar de su mentalidad endeble- es más fácil encontrarle un buen partido para matrimoniarla que a su hermana Laura. Por medio de Darío, gran canciller del reino, la ofrecen a diversos príncipes europeos como consorte. Darío -como se puede suponer- se preocupa más por las normas sociales y el protocolo cortesano de la figurada corte que por los problemas personales o afectivos de los desorientados personajes que se muestran en el drama. A pesar de los esfuerzos del Canciller por encontrar un candidato adecuado, los posibles pretendientes se han enterado de la tremenda afección de la Princesa Leticia -así como de su falta de sentido para seguir la etiqueta cortesana por lo que desdén la oferta conyugal; de la mejor manera posible manifiestan -toda clase de disculpas para rechazar con cierta diplomacia la mano de la insensata doncella.

Sin embargo, a pesar de la frustrante situación, un príncipe se acerca a la corte atraído por la belleza de Leticia; se trata de Riquet -que, al igual que Laura, es de una fealdad impresionante, pero que tiene -en cambio- una inteligencia de innegable cuantía. Riquet, Leticia y Lau-

ra tienen cierta relación en su nacimiento ya que tales personajes han compartido a la misma madrina; se trata -en esta ocasión- de una mujer llamada Oriana, como si surgiera del Amadis de Gaula, que es entre hada y hechicera de las cortes europeas. Ella es la gran representante de la sabiduría y la que puede entender las enfermedades anímicas y las desiguales veredas que el destino depara a los seres humanos.

Cuando Riquet nace, Oriana comprende el terrible desasosiego que traerá su fealdad para él y para los demás; realiza entonces un conjuro por medio del cual el día que alguien se enamore del horripilante príncipe lo verá profundamente hermoso. Una situación muy similar se ofrece con Leticia; la misma hechicera decide que cuando alguien se enamore realmente de ella y no tan sólo de su belleza la discutida princesa se convertirá en una mujer de destacada inteligencia. De tal manera, en la pleitesía artificiosa de la benéfica hechicera están condicionados recíprocamente. El amor -insospechado sentimiento humano- realiza el milagro de la mutación; ella se transforma en un espíritu inteligente y él en un apuesto joven. "Revelador del ser, de la realidad del ser, el amor es el único instrumento con que el hombre cuenta para transformar, a la vez, el mundo y la visión del mundo."<sup>79</sup>

Cuando Leticia encuentra transformado físicamente a Riquet se da un sugestivo desdoblamiento del personaje masculino; dos actores se encargan definitivamente de dar esta disparidad resultando sumamente interesante tan singular perspectiva. Esta duplicidad es realizada por el -



dramaturgo para otorgar al público una franca y visual modificación de la apariencia exterior provocada, supuestamente, por la afectividad emotiva. Francisco Ruiz Ramón y J. P. Borel no están de acuerdo con este recurso teatral que se indica en Historia del teatro español: "Como inteligentemente comenta Borel, el público no puede ya ni identificarse con el Riquet bueno y feo ni con el Riquet bueno e inteligente que ha dejado de ser feo",<sup>80</sup> Si en el ser humano se pueden considerar una pluralidad de personalidades, también éstas pueden ser transmitidas en la perspectiva escénica; si de una u otra manera el ser humano puede sufrir introspectivamente diversos despliegues internos por qué estos desdoblamientos no van a tener capacidad de dramatización. El teatro tiene tantas posibilidades como circunstancias se pueden dar en la vida y, además, por otra parte, el que no haya identificación no implica un indispensable requerimiento ya que aunque falte ésta puede seguir habiendo teatro. Semejante recurso, en cambio, permite denotar con mayor evidencia visual la oposición idealizada de los valores tradicionales que plantea el drama para acrecentar manifiestamente el antagonismo estético y moral.

Ante nuevas e insospechadas circunstancias que los conducen por distintos derroteros, el amor que surge entre Leticia y Riquet no tiene la consigna estricta de la realización inmediata. La madre de Riquet agoniza en su reino y manda llamar a su vástago que, debido a esta situación, se ve obligado a abandonar a la amada. La Reina Juana como toda la corte sorprendida de la conversión que ha sufrido Leticia que ahora es ingeniosa, perceptiva y profunda menosprecia al príncipe "del copete" por

su fealdad y decide que no es un partido digno de su bella y talentosa - hija; de tal forma, fomenta la aparición de un nuevo pretendiente que es el Príncipe Armando famoso, ante todo, por la gallardía de su implante - físico. Leticia, sorprendida por la apostura del nuevo galán, olvida a - Riquet para atender los cortejos que le concede el representante del re- ciente condicionamiento amoroso.

Laura, por su parte, resulta un personaje pleno de complicacio- nes y sumamente interesante. Insatisfecha en su carencia, atribulada en - su soledad y aislada por su condición física, su inteligencia se desboca a través de la perversidad; odia y envidia profundamente a su hermana y a pesar de que gracias a sus artificios intelectuales la corte la sigue a - ella, esto, paradójicamente, no remedia sus quebrantos. Aunque al princi- pio rechaza a Riquet, la afinidad de su condicionamiento -fealdad combi- nada con inteligencia- hacen que se interese por él y haga todo lo posi- ble para que cuando éste vuelva al reino, después del fallecimiento de su madre, olvide a Leticia para realizarse en ella.

Riquet retorna en busca de su amada; al enterarse de la des- lealtad afectiva decide respetar la voluntad de Leticia dolorosamente. Se ve obligado, a pesar de su sumisa actitud, a matar en un duelo a Armando por las provocaciones de éste y rechaza, además, a Laura al entender que su pretendido amor nace más del deseo de venganza que de un noble senti- miento. Ante los acontecimientos, en Leticia se da una importante toma de conciencia; mientras la falta de sentido la embargaba hubiera sido feliz

con un romance como el que le confiere Armando que solamente buscaba una muñeca decorativa, pero después de haber probado las mieles del verdadero amor en la persona del deforme Riquet no se puede conformar con un simulacro del sublime sentimiento y se inclina, nuevamente, hacia el antiguo amado. "Si en Las palabras en la arena se ve el choque de dos actitudes - éticas, aquí se ve el contraste de dos amores: el de Riquet, que hace salir a Leticia de la inercia en que se encontraba, y el de Armando, superficial y negativo, que ha conseguido que deje de soñar."<sup>81</sup>

Para consolar a la inestable Laura, Oriana le propone el conocimiento y la sucesión de sus derechos; tal planteamiento pretende en el drama que ante la combinación entre fealdad e inteligencia la más atinada redención es el altruismo y la sabiduría. Laura no ha nacido para el amor recíproco de la pareja por lo que se debe convertir en guía intelectual - de los demás; sin embargo, rechaza enfáticamente la compasiva y colectiva amistad que le ofrece la hechicera. Aunque la representante de la fealdad siente el derecho a la realización como lo juzgaría cualquier ser humano, ante la muerte de Armando y el nuevo acercamiento entre Leticia y Riquet comprende que tiene que aceptar los designios de su especial destino y - sube con Oriana a la torre donde ésta habita para que ahí, desde las alturas contemplativas, la compasiva maga le muestre los misterios inexplicables del mundo y de la vida. "El amor solitario es el amor generoso de Oriana hacia todos los hombres; su génesis es la conciencia de la propia identidad lograda tras la victoria sobre sí misma, y se desarrolla para - producir el bien en los otros. (...) Aunque aparentemente es un triunfo -

sobre la realidad, en el fondo no es sino la asimilación de una frustración definitiva."<sup>82</sup>

Laura presenta un temperamento de tan profunda intensidad que - el escritor parece afirmar, a través del sensible personaje, que se precisa mayor capacidad de sufrimiento en el ser que tiene mayor potencia - intelectual que en el que no la tiene: "El caso Riquet-Laura muestra a la mujer también como elemento dominante pero en otro sentido, es un amor - mal fundamentado, porque se basa en la desesperación, en la frustración - absoluta, en la miseria. Es un amor sórdido, condenatorio."<sup>83</sup>

Leticia y Riquet se concilian finalmente, pero ya no bajo el - conjuro inventado por Oriana; la bella princesa acepta al amado con un - certero conocimiento de su contrastante personalidad. Virtudes y defectos del príncipe son admitidos por el que es, ahora, lúcido intelecto femenino para fincar sobre esta significativa autenticidad el futuro de su vida; el enfrentamiento ante la realidad y la verdadera conciencia de las - personales circunstancias tan enaltecidas por el dramaturgo vuelven a - proclamarse como magna verdad en la obra teatral.

Alguno críticos -Doménech, Borel, Ruiz Ramón- han menospreciado el idealizado drama, tal vez porque no tuvo el éxito que había prevailecido en otras puestas escénicas del mismo dramaturgo ya que solamente alcanzó diecinueve representaciones. Sin embargo, el éxito comercial de una obra es muy relativo en relación a su jerarquía estética. Únicamente el

teatro objetivo y realista merece una elevada valoración? ¿La alegoría - dramática de plena subjetividad no puede cobrar importantes significaciones? ¿En el caso del texto cuestionado no se dan afecciones morales y por lo tanto sociales? Es comprensible que para el público masivo que está - acostumbrado a la capacidad que caracteriza a Buero Vallejo para exponer lacras realistas le sea difícil aceptar el simbolismo de exquisitas entelequias personificadas, pero, desde luego, tal ámbito de idealizadas figuras es digno también de concienzudo estudio para los especialistas: sobre todo cuando se ha considerado a Casi un cuento de hadas un drama de poca importancia en la dramaturgia buerense. "Sin embargo, creo que eso sería perder la perspectiva correcta, porque la obra plantea no sólo - problemas esenciales de contenido y estructura teatral, sino, lo que es más, plantea los problemas básicos de toda la producción de Buero Vallejo."<sup>84</sup>

Ahora bien, en cuanto a la incomprensión con que el dramaturgo se ha enfrentado desde que estrenó la obra que obtuvo en 1949 el Premio - Lope de Vega es mejor dejarlo hablar a él:

"Cuando estrené Historia de una escalera hubo personas que se empeñaron en convencerme de que debía escribir la historia de otra escalera más alegre y - tierna, y las hubo que no encontraron la obra lo bastante negra. En la ardiente oscuridad que para éstos no terminaba de ser trágica - y era trágica hasta por la esperanza que encerraba-, para aquellos debía ser, en definitiva, algo menos oscura - como en realidad - lo era, sin que ellos lo advirtiesen-. La tejedora de

sueños no pasó de ser un ejercicio académico para los unos, tanto que los otros reprochaban a Penélope no haber soñado algo más con su marido y menos con lo que soñaba. La señal que se espera fue ya, para los primeros, una franca concesión. Para los segundos habría estado mejor si la señal hubiese llegado de verdad, tocada por ángeles alados -lo que también ocurría en la obra, en cierto modo, y no fue visto.

"Ahora, Casi un cuento de hadas resulta defectuoso no ya por los defectos técnicos que puede tener, y de hecho tiene, sino por jugar en él un poco al pueril mundo de las hadas; o bien por no ser completamente un cuento de hadas. Los que desearían un Buero panfletario y duro me reprochan la evasión 'poética' y la 'cortedad' del propósito dramático. Sus oponentes habrían preferido una absoluta dedicación de la obra -también panfletaria- a la esperanza y a la poesía; -dos cosas que a su juicio faltan en ella por completo." 85

Buero Vallejo presenta un acierto más al darle título a la obra porque ésta es, en verdad, "casi un cuento de hadas" ya que en ese "casi" está el meollo del asunto pues se trata de mucho más que una simple alegoría infantil; el texto trasciende el género tradicional y da una serie de significaciones éticas y sociales de mayor envergadura. Aparentemente, el drama es una simple dramatización del cuento de Perrault; sin embargo, la versión teatral de Buero Vallejo va mucho más allá de lo que la narración plantea. La gran temática de Casi un cuento de hadas son los extraños caminos que el amor sortea para los seres humanos y cómo ese amor no debe radicar en las veleidades del hombre, sino en el profundo conocimiento de la verdad en la personalidad propia y en la del ser amado; conciencia que no se conforma con afecciones egoístas y que se proyecta co-

lectivamente a la totalidad humana.

En el consabido drama, todo parece ser un experimento sobre las diversas posibilidades que puede precisar la raza de los hombres; Jugadas de un humano ajedrez que se significan en muy distintas combinaciones: la belleza y la falta de inteligencia en Leticia, la inteligencia y la fealdad desmesurada en Riquet, la fealdad y la soberbia desatinada en Laura, la belleza y las consignas del comportamiento social en Armando, la fealdad transformada en belleza a través de ser sendero y guía de sus congéneres en Oriana. Si se considera una personalidad con ciertas características y se le sitúa en el tablero -lúdico escenario- junto a otra personalidad con otros rasgos caracterológicos previsibles el resultado es -tal; un verdadero laboratorio donde se puede realizar analíticos exámenes de las variaciones humanas es lo que ha logrado el dramaturgo.

Ahora bien, en este sentido se le puede confrontar con el auto sacramental y los valores absolutos como sucede en el teatro calderoniano, por ejemplo en El gran teatro del mundo: ¿Qué es preferible en la vida la belleza o la castidad, el poder o la riqueza? En cierta forma lo que hace el escritor es unir, a través del planteamiento teatral que implica la obra, el auto sacramental y la comedia de caracteres de orden tradicional en España porque si los personajes representan entidades filosóficas también están respondiendo en el desarrollo teatral a la psicología de una realidad humana. Se puede afirmar que Buero Vallejo, estructuralmente, establece la obra como si fuera un "auto" para ir complicando

las situaciones hasta concederles mayor complejidad puesto que varias - consideraciones espirituales pueden entrar en conflicto a la manera de la comedia de caracteres; si el primero significa unilateralmente a los personajes, la segunda los ofrece de manera multifacética. El cuento de Perrault se manifiesta con personalidades que han recibido un tratamiento - simple, en tanto que el drama buerense se profundiza en los caracteres ya que según se indica en el texto mismo de la obra el desarrollo vital dramático no implica elementalidades puesto que ... "La vida no es un cuento de hadas",<sup>86</sup>

En cuanto a sus referencias literarias se puede atender no sólo la narración de Riquet el del copete ya que ... "Del esquematismo del - cuento inicial pasamos a una estructura más compleja en la que subyacen - tópicos o mitos distintos; el de los hermanos enemigos rivales, el mito - cainita. (...) En la pareja Riquet-Leticia se da como trasfondo un eco - del mito de la bella y la bestia ..."<sup>87</sup> Y en este sentido de los opues- tos está también el mito clásico de Polifemo y Galatea. En cuanto a que - el amor transforma a sus seguidores convirtiéndolos en discretos y sensa- tos se debe recordar la famosa obra de Lope de Vega titulada La dama bo- ba.

Algunos de los elementos de los cuales hemos hablado -conciencia, moralidad, ficción, alegoría, ejemplaridad- enlazan el drama tratado con los famosos y populares de la fábula; ésta se ha entendido como una - semblanza narrativa que presenta hechos ficticios que se basan en la rea-



lidad para dar un consejo edificante con alusiones éticas. Rudimentos tradicionales que transformados, poetizados e idealizados no han perdido su esencia y están vigentes en Casi un cuento de hadas. La fábula se encuentra en el espíritu humano y sus indirectas alusiones a una conducta o a una actitud perviven dignamente en el referido drama.

"De los géneros literarios, ha sido siempre la fábula el más humilde, el más desvalorizado, el mirado con prevención por los poetas, como si su cultivo llevara aparejada una patente de su prosaísmo. En el inmenso bosque de la poesía, donde son árboles gigantes y frondosos la épica y cada uno de los géneros líricos (...) la fábula no es sino un arbusto; el arbusto que sale al paso, pero en el que no repara el vialero, - entusiasmado en la contemplación de los árboles centenarios. Sin embargo, este arbusto es tan viejo, o más, que los árboles, y tiene propiedades similares ..." 88

Seguramente, el sentido que le da Sainz de Robles a la fábula - al compararla con un arbusto prevalece igualmente en la obra de Buelo Vallejo y de ahí, también, el desencanto público de su puesta en escena: - Junto a los grandes y gloriosos árboles como Historia de una escalera la obra Casi un cuento de hadas es considerada injustamente por muchos como una creación de orden menor. Sin embargo, no hay que olvidar que en este referido arbusto literario se manifiestan esencias de extraordinaria belligerancia en relación al universo del dramaturgo. La fábula bueriana recreada en sus incentivos de índole tradicional plantea una realidad fic-

ticia para enjuiciar -de alguna manera- la realidad tangible y verdadera en busca, siempre, de un arte para el bien.

### 3.4 TEATRO DE INDOLE HISTORICA

Para situarse en el génesis de las diversas vertientes del teatro histórico a través de la literatura española es necesario remontarse hasta Juan de la Cueva con dramas inspirados en la tradición popular como la Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio y la Tragedia de los siete infantes de Lara para pasar, más tarde, por El cerco de Numancia de Miguel de Cervantes Saavedra y llegar -posteriormente- a los llamados siglos de oro donde los principales representantes dramáticos de esta época realizan repetidamente creación con tema historicista.

Al respecto, se encuentra especialmente la destacada y prolífica figura de Lope de Vega que elabora abundantemente este tipo de dramaturgia; cualquier pretexto de ralgambre histórica es tema válido para el gran creador, el cual busca a través de semejante inclinación los bríos idealizados de glorias pasadas para reforzar febril y permanentemente sus afanes patrios y tener, además, tema inagotable de expresividad dramática. Las crónicas y el romancero se cimientan como inspiración temática para Lope y sus continuadores que recurren a la vena de la tradición literaria hispánica para volverla a proyectar en la conformación de un teatro épico-nacional. En el drama histórico de la época se destacan siempre aspectos heroicos del pasado español. "Por ello, los héroes de este tea-

tro cambian de nombre, pero no de esencia, pues, en realidad, no hay más que un héroe: el heroísmo."<sup>89</sup>

En ocasiones, el teatro histórico no pasa de ser una ornamentación idealizada de un gesto y de una actitud como sucede en las semblanzas románticas. Aunque el duque de Rivas trata de presentar los ideales políticos del siglo XIX a través de El moro expósito y Larra muestra su problemática íntima y amorosa a través de un trovador en Macías ... "rara vez llevan a cabo una auténtica dramatización de la historia, la cual aparece como simple telón de fondo como decoración o marco exterior de la acción. De la historia captan la anécdota, el detalle pintoresco, pero no su esencia ni su sentido".<sup>90</sup>

Como antecedentes inmediatos del teatro histórico en relación a la dramaturgia bueriana se muestran, ya en el siglo XX, Eduardo Marquina y Francisco Villaespesa que reciben tardíamente repercusiones de tipo romántico y, a la vez, reaccionan contra un realismo que juzgaban como recalcitrante y que los lleva a refugiarse en la actitud poética y a ornamentar sus creaciones con marcos historicistas. De tal manera ... "... se procede a una tosca manipulación de la historia de España, manipulación que, en otro plano, corresponde a esa historia de España amañada por las derechas a su hechura y desmesura. En Flandes se ha puesto el sol (1911) de Marquina, puede considerarse como el punto de arranque de esta tendencia en nuestros escenarios."<sup>91</sup> Teresa de Jesús (1932), del mismo dramaturgo, evoca una vertiente de la tradición histórica barroca que se esta-

blece en la representación escénica de la vida de santos. Esta remembranza iconológica de un acendrado catolicismo tiene su expresión más destacada en la obra El divino Impaciente (1933) de José María Pemán, teatro que usa la tradición como una forma de rechazo a todo aquello que indique cambios sociales e intelectuales en la vida española.

Del mismo escritor aparecen otros dramas con referencias históricas establecidas en los cuales se reitera la añoranza por tiempos idealizados que alcanzaron mejores glorias; actitud reaccionaria en la cual se muestra que sólo el poder de Dios y del rey son capaces de dar nuevos cimientos a la España contemporánea como sucede en obras como Cuando las cortes de Cádiz (1934) y Felipe II (1957). En este mismo año se presenta en la escena hispánica Dónde vas Alfonso XII (1957) en la que tampoco la historicidad muestra problemas vigentes, más bien se ofrece una semblanza decorativa para establecer el tema de quebrantados amores.

"Farsa y licencia de la reina castiza y Mariana Pineda son dos propuestas en extremo interesantes, pero sin continuación en el teatro de sus respectivos autores."<sup>92</sup> En el primer caso, Valle-Inclán lleva la España correspondiente al reinado de Isabel II al escenario para concederle una forma de enjuiciamiento. En la segunda referencia, García Lorca idealiza a la heroína resaltando la ideología liberal, pero sin cuestionar realmente la circunstancia histórica en que se presentaron los acontecimientos.

Buero Vallejo, en cambio, toma la circunstancia histórica como el verdadero enjuiciamiento de un pasado y, por supuesto, de un presente; toda una reflexión de tipo historiográfico se ofrece de manera cuestionante en sus dramas históricos: Un soñador para un pueblo (1958), Las meninas (1960), El concierto de San Ovidio (1962) El sueño de la razón (1970) y La detonación (1977). Una vez más es la tradición la que servirá de elemento estético a esta tendencia dramática. Si el sainete está presente en la obra de Buero Vallejo y, en especial, en Historia de una escalera como un resabio sumamente interesante del teatro popular es porque, seguramente, se establece toda una restauración de antiguos elementos estéticos en la dramaturgia buerense. "... en lo concerniente a la transfiguración del sainete Buero Vallejo asumía una tradición teatral (...) que se presentaba ante sus contemporáneos con una clara voluntad restauradora e integradora. Algo muy similar creemos advertir en su teatro histórico ..."<sup>93</sup>

Ahora bien, la actitud crítica a tiempos pretéritos no es absolutamente original en la personalidad del dramaturgo ya que ésta tiene toda una explicación en la cercanía espiritual de Buero Vallejo con la generación del 98 e, inclusive, con Galdós que ya había cuestionado la historicidad decimonónica a través de su interesante narrativa. "Galdós no tardó en encontrar el tema de su obra: la sociedad española. No va a la historia para huir de la realidad y el presente; por lo contrario, lo que quiere es buscar las raíces de su época en el próximo pasado."<sup>94</sup>

La permanencia del teatro histórico en la figura de Buero Vallejo no responde a una recreación precisa y detallada de un momento establecido; no es el dato exacto ni el pormenor preciso lo que interesa al creador para exponer dramáticas circunstancias del pasado en el escenario. La cosmovisión errada de un mundo y de una sociedad son los complicados engranajes que le interesan puesto que de tan equívocas voluntades puede surgir toda una reacción para el público contemporáneo.

El meollo del yerro social se encuentra atrás y en una adecuada investigación se puede alcanzar la redención presente. Realidad doble que se ofrece al espectador con magna originalidad; dualidad expositiva donde se muestra generosamente un pretérito de conflictivas consideraciones para meditar profundamente sobre un presente sin sólidos asideros. La forma de Buero Vallejo es la semblanza histórica; su tema la renovación de una sociedad de antiguo raigambre enfermizo.

#### 3.4.1 UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO

"Es, pues, necesidad actual de la Historia el aplicarse a remediar toda clase de descuidos y parcialismo anteriores, descubriendo y trayendo a luz aquellas zonas pretéritas que están olvidadas por no caer bajo el ángulo visual de los intereses historiográficos despiertos en otros tiempos y en otros autores, zonas cuya iluminación proyecte reflejos del pasado sobre el presente."<sup>95</sup> Disposición volitiva que sigue Anto-

nio Buero Vallejo en su primer drama histórico llamado Un soñador para un pueblo que se estrena en 1958; se trata, en este caso, de una versión libre basada en los devenires de la tradición hispánica en cuanto al famoso motín que suscitaron los edictos de don Leopoldo de Gregorio Marqués de Esquilache, ministro de Carlos III, en Madrid, el 23 de marzo de 1776. La sublevación se dio, exactamente, por el desagrado que causó al pueblo la disposición del ministro de origen italiano sobre el uso público de capas y sombreros.

La obra plantea, supuestamente, la vida de Esquilache en España poco antes de estallar el motín; el mundo de traición y perfidia en el que se desenvuelve el personaje en busca de mejores condiciones de vida para el pueblo y de toda clase de mejoras para el país. Se muestran también sus vicisitudes personales en cuanto a la áspera relación que sostiene con su corrupta cónyuge, la lejanía física y moral que le patentizan sus descendientes y la dignidad de un monarca que confía en él y en las perspectivas dignificantes del progreso; la frustración de sus anhelos parecen enfatizarse por la soledad de su vejez, de su idealismo, de su condición anímica y por la permanencia necesaria en un país extraño lleno de enemigos.

Esquilache es el personaje protagonista del drama y en su personificación se ofrecen interesantes significaciones. Si en la dramaturgia buerense se establecen personajes "activos" y "contemplativos" que oponen sus éticos afanes, él es la única personalidad teatral de la consabida -

producción literaria que transita de las deformidades testimoniadas por lo "activo" a las magnificencias venturosas de la "contemplación". El devenir de su personificación se consolida en la iniquidad política y, a pesar de semejante circunstancia, alcanza la transparencia de la connotación "contemplativa".

Sin embargo, la Incomprensión de un país obsesionado por los perfiles del anquilosamiento no acepta la solidez de su integridad y lo devuelve a las raíces indolentes de sus orígenes patrios y a las veleidades desafortunadas de la "actividad". "Esquilache es un idealista, un soñador, que trata de educar al pueblo."<sup>96</sup> España es, para él, el paraíso perdido de su gran encuentro personal, su castigo es conocer la "contemplación" y sumergirse nuevamente en los ímpetus que la contradicen moralmente.

Es éste un teatro de figuras, teatro de símbolos en que la representación del estrato familiar del protagonista se muestra en doña Pastora Paterno Marquesa de Esquilache, mujer que participa desmesuradamente de la perfidia indispueta de una escala social, personaje que prodiga la gravedad de la injuria contra el cónyuge, el soborno en función de la pleitesía ajena, el favorecimiento anómalo en beneficio de sus vástagos o de sus intereses personales y la irreverencia veleidosa a toda una condición ética determinada por el "deber ser" significada en la configuración dramática del ministro extranjero.



Esquilache, por su parte, traba amistad con una joven doncella llamada Fernandita que está al servicio de su esposa, el único ser que permanece fiel a su persona a pesar de los embates del destino. Cuando estalla el motín, el pueblo se hace dueño de la casa del ministro con pretensiones de asesinarlo, pero éste, casualmente ha salido de su hogar. En compañía de la fiel doncella se refugia en el palacio real bajo la protección de la máxima autoridad del país representada por la personalidad de Carlos III.

En este caso, la figura del rey pierde la solemnidad dramática con que se le caracterizaba en las obras tradicionales de capa y espada para ganar en humanidad y naturalidad; ejemplo de moralidad y de perspectiva intelectual en que las extravagancias que en tantas ocasiones se han ofrecido a la condición monárquica no son vigentes en esta personalidad. "Los hombres de la minoría ilustrada están convencidos de que viven bajo una monarquía moderada y casi liberal, tanto más cuanto que su rey se llama Carlos III, y sus principales ministros o consejeros son también 'filósofos' a su manera."<sup>97</sup>

En Un soñador para un pueblo, las disposiciones del gran mandatario se precisan con una penetración y sentido de Justicia que es digno de la Insula barataria o de los bíblicos testimonios salomónicos; las perspectivas de su razonamiento están encaminadas hacia las luces de la "ilustración" y a los mejoramientos consignados para el futuro español. Se debe recordar que semejante personalidad ha sido juzgada por la histo-

ría como un dirigente reformista que confiaba en el bienestar social en cuanto a la modificación adecuada del agrarismo, la educación y la economía. "La inteligencia y la serenidad de Carlos III, el selecto grupo de políticos intelectuales de que supo rodearse, hacen de este reinado uno de los más sugestivos y dinámicos de la historia de España."<sup>98</sup> Sin embargo, a pesar de la aparición de estos horizontes promisorios en el panorama hispánico, la decadencia se había presentado ya en los gobiernos anteriores y a pesar de los esfuerzos del reinado de Carlos III España es ya un barco hundido que no tiene salvación; por encima de los alientos de la corona por modificar las instituciones, el ambiente de anquilosadas minorías selectas -aristocracia y clero- se muestra intransigentemente envilecido en contra de nuevas formas de vida.

En el drama buerense, las exigencias del pueblo manipulado por seres tendenciosos llega a tales extremos que Esquilache toma la decisión de sacrificarse por el supuesto bienestar colectivo y retorna nuevamente a las tierras italianas. Los faroles dispuestos para el alumbrado de Madrid por el ministro son destruidos por la masa embravecida que de esta manera se sumerge en los nefastos móviles de la manipulación y en el retroceso del oscurantismo impuesto; en el protagonista se establece la vehemencia del progreso, la verdadera occidentalización de una España olvidada en las lides de la trayectoria cultural y civilizadora. "En este Esquilache españolizado -mejor aún: quiljotizado- reaparece algo muy sustancial al protagonista de En la ardiente oscuridad y otros personajes afines."<sup>99</sup>

Un soñador para un pueblo ofrece un concienzudo examen de la - etapa planteada correspondiente a un momento de la tradición histórica - por demás interesante, el impulso redentor que implica la propuesta de un gobierno progresista que concede la gran oportunidad a España de que participe realmente del devenir y de los adelantos europeos; afanes renovadores que, como se había manifestado, sufren una obstinada oposición por la imperturbable apatía de un país seriamente quebrantado. "El marqués de la Ensenada, la contrafigura de Esquilache, había sido ministro de Fernando VI y originalmente había apoyado muchas de las reformas implantadas por Esquilache; pero, movido por la envidia y la ambición personal, promueve el motín."<sup>100</sup>

En la visión dramática de Buero Vallejo, la culpabilidad recae capitalmente sobre una aristocracia caduca y anquilosada en la arrogancia de su torpeza. Esta jerarquía social y moral está representada no tan sólo por don Zenón de Somodevilla Marqués de la Ensenada, sino, también, - por el Duque de Villasantia; tan servil el primero como insolente el segundo, tan intrigante y embaucador el uno como orgulloso de su nobiliaria estirpe el otro. Si Ensenada finge venerable confianza y amistad a Esquilache, Villasantia, altivamente, se muestra presuntuoso de su condición de "cristiano viejo" y acusa al ministro de promover en un país de arraigadas costumbres conveniencias extranjerizantes.

Personalidades opuestas, si se quiere, en su trazo dramático, - pero vehementes en la inaudita actitud de su decadente intolerancia. Ante

esta mancuerna opositora no hay resquicio por el que se pueda infiltrar - una esperanza para España; examen del "antes" para establecer un severo - cuestionamiento al "ahora" por medio de la crítica intrusión a una in- fructuosa conducción histórica: "El teatro de Buero, aun conservando mu- chos de los elementos que lo han conformado, entra de lleno en episodios de la historia para descubrir una nueva lectura debajo de la versión oficial y para proponer una reflexión en tiempo presente."<sup>101</sup>

Uno de los méritos más destacables en el desenvolvimiento del - drama es que la estructura de sus partes y el desglosamiento de sus esce- nas se sostiene en la precisión del trazo privilegiado; aunque, en reali- dad, no son tantos los personajes que dan vida y cauce a la gestación - dramática, pareciera que una auténtica colectividad manifestara a la - aristocracia y que una verdadera multitud estuviera presente en el esce- nario en función del pueblo. Sonoridades sorprendidas, alaridos irritan- tes, disparos inesperados cooperan a la sensación de una verdadera muche- dumbre que se vuelca por las calles de Madrid.

El pueblo tiene una doble función en la obra ya que opuestas - personalidades dan constancia de él. Una forma de enjuiciar al pueblo es a través de las figuras dramáticas -el ciego de los romances, la maja - Claudia, la alcahueta doña María, el calesero Bernardo, Relaño, Morón- - como la extroversión del instinto y el fruto brutal de la irracionalidad; movidos siempre hacia las inconveniencias de las bajas pasiones, en ellos se precisa la irregularidad de la concordia masiva, la intriga cáustica,

la violencia sexual y la resistencia a las conveniencias del progreso humano.

Entrometidos en sus intereses, indiscretos en su vileza, rústicos en su obtusa visión del mundo precisan la imagen del desorden moral; la despiadada presentación que se hace de ellos recuerda -en momentos- la estirpe de su ascendencia esperpéntica y el realismo de la vena picaresca. Esta colectividad inconsiderada y atropellada es movida por los viles afanes del Marqués de la Ensenada para cumplir el rechazo disimulado contra el ministro italiano y sus avanzadas perspectivas. El enfoque dramático que precisa el dramaturgo hacia la masa popular es un verdadero acierto en cuanto a la valentía estética que implica semejante disposición. En el teatro contemporáneo, por lo general, al pueblo se le rinde el homenaje de la redención sin que se le conceda mayores y más intrínsecas consideraciones. "En raras ocasiones, incluso en las manifestaciones dramáticas más progresistas, se le invita a contemplar esta verdad desnuda: la de que el pueblo es una fuerza que puede ser utilizada contra sí mismo, sea en el siglo XVIII o en cualquier otra época."<sup>102</sup>

La otra forma en que se puede observar al pueblo es en la personificación de Fernandita, criatura que tiene como consigna la abnegación de todo un devenir social. Intrépida en sus decisiones, formal en sus actitudes, leal en sus afectos es la imagen misma de una incuestionable conducción ética. Su entereza espiritual es la de la estirpe de una Camila Bueno de Guzmán en Lo prohibido de Galdós o de una Mariana Pineda

en la dramaturgia de García Lorca. Ella es la significación idealizada del pueblo español, ella juzga finalmente la actitud del Marqués de la Ensenada. "Pueblo que no es sólo Fernandita, aunque ésta sea su encarnación dramática, sino el espectador, es decir el pueblo de otra -otra más- circunstancia histórica concreta."<sup>103</sup> Si para Esquillache el pueblo merece las oportunidades de una vida mejor y de un enaltecimiento moral, para las fuerzas negativas que lo manejan impunemente la masa colectiva es la identidad instintiva sin capacidad de razonamiento ni madurez.

Por otra parte, el amor de los imposibles -el amor pasión- se manifiesta en la personalidad del protagonista y de la amada Fernanda; aunque, en realidad, en la obra no se precise, de forma evidente, una relación francamente amorosa entre ambos, la potencialidad de esos amores flota en el ambiente dramático. Sin embargo, a pesar de la correspondencia espiritual que se manifiesta en la forma de una alianza moral, la atracción física no existe para ellos. La discreta doncella es violada por tratar de protegerlo a él, ella goza con la embestida carnal que requiere su juventud mientras se inclina con toda su espiritualidad por el noble anciano que ha sabido motivar todo lo positivo que hay en ella; en este sentido, cuánta similitud tiene con Leocadia, el gran personaje femenino de El sueño de la razón en cuanto a la relación desmesurada y magnífica que sostiene esta mujer con Francisco de Goya.

Todos los impedimentos de la disparidad vital para alcanzar una verdadera realización están presentes entre Esquillache y Fernanda. De es-

ta manera, se opone entre ellos la condición social antagónica entre los orígenes plebeyos y las determinantes aristocráticas, la escisión que implica la no correspondencia de poderío institucional, la desigualdad de sus designios civiles en relación a la soltería de ella y el matrimonio de él y, sobre todo, las dos entidades síquicas que aunque se aproximan pertenecen a temporalidades distintas -adolescencia y ancianidad- que los separan de manera inevitable y devastadora. Hasta la circunstancia de su nacionalidad se opone para la unificación de sus espíritus en relación a la problemática misma del drama; él tiene que volver a una patria abandonada para rehacer su vida y su contexto familiar en busca de una recuperación potencial en cuanto a los yerros pasados. Renovar la siembra de los valores positivos para los suyos, especialmente en lo referente a la semilla de la verdad y reencontrarse personalmente en las raíces que -tal vez- nunca debió abandonar.

Cuánta cercanía y cuánta lejanía pueden ofrecer los devenires del mundo y de la vida; la persecución social y física que han sufrido los desprotegidos seres es irreparable. Su unión es imposible a pesar de la identificación idealizada de su configuración anímica, relación que se establece en las vertientes de la espiritualidad suprema y que recuerda, en gran medida, a la Afrodita Urania y al amor divinizado aludido por Platón en sus famosos Diálogos.

Si para el escritor romántico el volcarse en la historicidad implica una forma de evasión, para Buero Vallejo -como se puede advertir-

la tendencia histórica no es una forma espiritual de escape, sino, por lo contrario, es la búsqueda consciente de una incógnita social y moral ya que el pasado es el gran disfraz para cuestionar las tribulaciones que suceden en el incierto presente. Teatro que en un sentido estricto no sigue las concisiones originales del estudio de la historia y que, en cambio, muestra una interesante inclinación hacia los privilegios de lo sociológico. En la dramaturgia buerense, esta actitud puede asumirse por dos formas de captación humana: la intelectual y la subliminal. Caminos, ambos, que llevan a la consideración única de que un pueblo al enfrentarse con un pasado primordial porque es causa de su devenir se encuentra con la conciencia histórica de sus propias circunstancias, de las de su colectividad y de las de un génesis evolutivo.

Por otra parte, se debe señalar que los llamados "efectos de Inmersión" establecidos por Ricardo Doménech también pueden presentar una directa relación con el teatro histórico. Semejantes "efectos" son, en realidad, recursos dramáticos concebidos por el dramaturgo para lograr una expresión más viva y adecuada en la recepción del auditorio. Procedimientos dramáticos que estimulan al espectador hasta sus fibras más íntimas para compenetrarlo de manera extrema con la problemática misma del drama presentado. En este sentido, se puede afirmar, que la vena histórica de orden tradicional puesta al servicio del teatro es también un gran "efecto de Inmersión" pues al considerar los quebrantos y las afecciones de la realidad pasada se otorga un mayor enfrentamiento con las problemáticas de la realidad presente: "Los hechos de la Historia no se repiten,



pero el hombre que realiza la Historia es siempre el mismo. De ahí la eterna verdad: Quid est quod fuit? ipsum quod futurum est; lo que sucedió no es sino lo mismo que sucederá: lo de hoy ya precedió en los siglos. "104

El teatro histórico, en la personalidad de Buero Vallejo, es también una forma de evitar el encuentro con una censura inconveniente y prejuiciosa, obstinada y arbitraria, impositiva y severa. La manera de expresión contra una realidad ignominiosa requiere, de tal manera, del artificio intelectual para denotar las pústulas éticas de la abyección gubernativa; la arbitrariedad sobre un modo de vida y la opresión contra el libre albedrío intelectual llevan a los lineamientos de la cordura hacia ingeniosas vías de expresión.

De semejante manera, a través de la presentación de una realidad pretérita y del estudio crítico de la tradición histórica Buero Vallejo se expresa dramáticamente. No hay que olvidar que en El concierto de San Ovidio proclama enfáticamente: "Es una forma de decir lo que pasa, cuando lo que pasa no se puede decir." La pertinencia de su anhelo protesta es, una vez más, provocar una toma de conciencia tan intensa que modifique o refuerce determinantes conceptuales inherentes a una sociedad; reacción meditada contra la imposición gubernativa franquista y el anquilosamiento de las formas de vida que son cuestionadas mediante la libre recreación estética de un grave acontecimiento político: "Es manifiesto asimismo de lo dicho que no es oficio del poeta contar las cosas -

como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente ..."<sup>105</sup>

### 3.4.2 LA DETONACION

La detonación, estrenada en 1977, presenta un tema que se basa nuevamente en la tradición histórica sin que la intención dramática que lo condiciona sea lo recreativo historicista, sino que los intereses que lo retoran se conducen por la adecuación de lo sociológico en cuanto a una dialéctica significativa del "antes" y del "ahora". "Bueno Vallejo ha querido ofrecer otra vez su vivencia de la España última y ha elegido un tiempo determinado, de la misma manera que tenía que dar esta España a través de un personaje: todo ello es Larra y su época."<sup>106</sup> Entre ambos escritores se puede encontrar una evidente identificación; el uno como el otro han sido testigos de una intensa crisis social y han conocido la represión contra su íntima verdad expresada a través de su palabra estética. La denuncia devastadora que realiza "Figaro" a través de sus artículos políticos sigue presente en su vigencia y corresponde, de alguna manera, al sentido analítico que Bueno muestra en su protesta dramática.

De tal forma, la obra muestra la vida meditativa, intensa, breve e inolvidable de Mariano José de Larra, uno de los personajes más destacados de las letras románticas correspondientes a la centuria pasada en España; pensador omnipotente por su sentido crítico y su acucioso intelecto en relación a la cosmovisión que lo determinaba.

El drama se inicia con la salida de Mariano, que sólo cuenta - dieciséis años, del hogar de sus progenitores establecido en Valladolid - para enfrentarse con el Madrid de la época en donde piensa situarse como entusiasta escritor; el Larra adolescente presenta un carácter bien definido y una vocación inevitable en cuanto a la explicación de los misterios morales y sociales del ser humano. Abandona la casa familiar para - adentrarse en un mundo personal que requiere del conocimiento de una vida pública por medio de la cual logre la certera perspectiva de la plenitud crítica y estética; todas las empresas dramáticas se circunscriben de tal manera a recobrar libremente los pasos del gran personaje hacia la búsqueda indispensable entre el pensamiento y la expresión del mismo.

El texto plantea, asimismo, las insuficiencias y limitaciones - que ha de encontrar el protagonista en una vía llena de espinosas circunstancias que se determinan a través de una realidad esencial, de una España en crisis en la cual se establece una lucha devastadora contra la atonía moral, el marasmo institucional, la incapacidad gubernativa y la - no libertad de expresión; el pasado parece vertirse inexorablemente hasta el tiempo presente en que la obra alcanza su representación. Si Larra tuvo que luchar contra la disposición arbitraria y la censura de su momento histórico, la personalidad de Buero Vallejo no contempla en este sentido una realidad más promisoria; basta recordar que Aventura en lo gris tuvo que esperar largos y accidentados catorce años para lograr su debida representación en el escenario.

Afrentas, pesares y sinsabores pueblan la vida del personaje teatral que no alcanza una relación afectiva por la incomprensión femenina. Tampoco logra una verdadera comunicación con el medio intelectual de su época porque -de una o de otra manera- todos se mueven por intereses personales que les impiden la verdadera entrega amistosa; atmósfera de resentimientos y amarguras deformada totalmente por la situación social y gubernativa que permite un ámbito malsano el cual denotará repercusiones negativas en circunstancias muy variadas.

Lo mismo sucede a través de La detonación con la labor literaria del personaje de Larra por medio de la cual no logra una verdadera realización personal pues a pesar de su extraordinario talento y del reconocimiento público hacia su obra tiene que enfrentarse, constantemente, a la obstinación de las autoridades representada por una censura arbitraria e ignominiosa. "Porque conseguir la libertad y luchar por ella se hace paso a paso y el camino hay que recorrerlo con esfuerzos, con lágrimas y con sangre, sobre todo la de uno mismo ..."<sup>107</sup>

La expresión estética y crítica del escritor romántico no puede conseguir libremente los horizontes anhelados pues siempre está sujeta a la represión gubernativa; su pensamiento estuvo dispuesto a las más altas formas del intelecto, pero desgraciadamente éstas se vieron coartadas por la incomprensión de una época. Cuando los cambios gubernativos traen una esperanza para el escritor, ésta se ve frustrada puesto que la modificación de funcionarios y censores sólo implica un continuismo deleznable y

nunca una mejoría moral. No hay que olvidar que la censura de la época de Cervantes detuvo durante algún tiempo la publicación de la segunda parte del Quijote -vieja costumbre- por encontrar demasiado corrosivas ciertas frases indicadas por Sancho sobre la falta de sentido que se manifiesta - en las obras piadosas cuando éstas son hechas con apatía o desinteresado abandono. "La censura puede ser preventiva y represiva. La represiva es - menos odiosa, por más explicable. Sin embargo los pueblos verdaderamente cultos no admiten ninguna de las dos."<sup>108</sup>

El protagonista de La detonación resiente profundamente la falta de independencia expresiva porque, aunque su voz sea acallada, el criticismo que lo caracteriza sigue adelante obsesivamente y no lo puede silenciar ante las arbitrariedades que acontecen bajo los horizontes de España. La censura en este sentido, es un elemento inevitable que de manera devastadora coarta las posibilidades espirituales e intelectuales del militante literario; quebranto impositivo que pretende escindir al escritor de una realidad conflictiva para aprisionarlo en el mutismo de lo anodino: "Está perfectamente comprobado que cuando el pensamiento de un país - queda sometido a un riguroso método de censura, la cultura literaria se - anquilosa, llegando a desaparecer o a sobrevivir con un aire raro de artificialidad."<sup>109</sup>

Nuevamente, en la dramaturgia de Buero Vallejo se presenta el - personaje "contemplativo" -en esta ocasión se trata de Mariano José de - Larra- condicionado como representante de los más altos valores de la na-

turalaleza humana que se enfrenta en una lucha ardua contra los devenires pragmáticos y mezquinos de los seres "activos"; pero, en este caso, se manifiesta una modificación al esquema original y variadamente reiterado ya que se precisa a la "contemplación" en una selva de "activos" que la conminan a su desastrada destrucción.

Larra se opone a su destino que, en tan especiales circunstancias, no está trazado por una equívoca conducta personal como sucede en otros dramas del escritor, sino por las leyes del anquilosamiento y del prejuicio ético. El protagonista se debate entre las aspiraciones por un mundo mejor y las veleidades con que tropieza para lograr el verdadero privilegio de la integridad moral. "Y es que La detonación es otro drama con España como preocupación y uno de los personajes más interesantes del siglo XIX protagonizando unos acontecimientos."<sup>110</sup> En la dramática burocrática que tiene como pauta la tradición histórica, las figuras de Esquilache, Velázquez y Goya ya habían servido como muestra palpable de la reiterativa problemática persecutoria que se puede advertir a través del devenir hispánico. "Hombres todos que supieron lo que es la cárcel o el destierro, la represión y la censura, las acusaciones más estúpidas, la denuncia, la calumnia ... Y hombres que tuvieron también miedo como lo tiene Larra, que no llega a ser excepcional héroe, pues Buelo precisamente ha querido que fuera un hombre y no un mito."<sup>111</sup>

Es evidente la gran profusión de personajes que intervienen en la vida de Larra de muy diversas maneras; con unos su tratamiento es pu-

ramente circunstancial, mientras que con otros se da la imposibilidad de un acercamiento armónico que precipita al gran personaje del drama a una muerte infausta y prematura. Entre las más destacadas personalidades teatralizadas se encuentran Don Homobono, Calomarde, Cea Bermúdez, Martínez de la Rosa, Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros, Espronceda, Pedro, Pepita Metoret, Dolores Armijo, etc. La obra -compuesta por más de cuarenta personajes- no trata de presentar estudios psicológicos de los mismos pues esto sería imposible dada la severidad del tiempo dramático, más bien el dramaturgo vuelve una vez más a la recreación simbólica de las humanas personalidades como ya lo había realizado en Casi un cuento de hadas o en Mito.

Ahora bien, es tal la profusión simultánea de las estructuras temáticas que es difícil aducir linealmente las circunstancias anecdóticas. El vacío psicológico de la especulación afectiva, el humor sarcástico de la tertulia obligada, la soledad moral de la frustración expresiva en una época de profunda incomprensión y la lucha tenaz contra la censura y contra todo un sistema de vida son, seguramente, las líneas temáticas más sobresalientes de La detonación.

Los terribles acontecimientos que se suceden en el drama presionan de manera tan intensa al protagonista que éste decide dar final extremo a su devenir vital; suicidio funesto que se establece como único desenlace posible, pero que parece estar presente en un ambiente trágico desde el principio del drama y durante todo el desarrollo del mismo:

"(Pepita-Dolores se acerca y aproxima un poco más el arma a la cabeza. - Inmediatamente actúa Mesonero, que ya aguardaba. Muy turbado y mirando - hacia otra parte, mueve presuroso la mano de Larra y escapa. Clemente - Díaz, ya junto a él, empuja enérgicamente la mano odiada hasta que la - pistola se sitúa muy cerca del cráneo.)"<sup>112</sup>

Como se puede advertir en la referencia anterior los personajes de Pepita y de Dolores, esposa y amante respectivas del protagonista, - forman un binomio en el cual se establece una misma personalidad; en - ellas se sostiene una crítica a la condición moral y anímica de la mujer en el siglo pasado. El encuentro afectivo entre estos personajes y Mariana nunca alcanza las determinaciones de la madurez porque la educación y la desviación social que se le ha dado como consigna a la casta femenina lo impiden.

En cuanto a Pedro, el fiel sirviente del escritor, representa - en el tratamiento teatral que de él hace el dramaturgo la herencia de la tradición occidental en la figura del corifeo clásico. El es el hilo conductor que enlaza las distintas directrices del heterogéneo boceto biográfico y, a la vez, en él se establece el narrador teatral que conecta hábilmente los elementos anecdóticos. En Pedro se significa el pretexto - para un ilustrativo diálogo personal entre ambos personajes, representa - un original mediador dramático del funesto destino de Larra y, además, - por medio de él se establece la apertura psicológica de la personificación del protagonista. "Buero, en fin, da la importancia que merece a un per-



sonaje -el criado Pedro-, que adquiere así categoría de 'conciencia dialógante' ...<sup>113</sup>

De tal forma, cuando el sirviente le habla al amo se dirige a éste en una especial segunda persona con la cual parece que conduce a Mariano hacia los variados recovecos de sus afecciones vitales: "Te hará volver tu pasión. Tu pasión; no Dolores."<sup>114</sup> Personalidad, la de Pedro, - que aunque tiene como antecedentes del personaje la muerte de su familia por las arbitrariedades políticas es -en el presente dramático- el cronista que aparenta no tener vida propia y que su angustia personal es simplemente el eco del sufrimiento de su señor. Como se puede advertir, - esta actitud es una reminiscencia del teatro griego en que el afianzamiento a la tradición ofrece, una vez más, juicio y discernimiento a la contrvertida personalidad del protagonista.

Otro de los personajes de mayor personalidad se muestra en Espronceda. En la referida semblanza dramática, él es el único, aparte de Mariano, que no se presenta con máscara en La detonación, pues es el amigo confiable que sí puede comprender el lenguaje espiritual de Larra. El es el héroe romántico por excelencia dispuesto a ofrecer la vida por una causa o una convicción. Espronceda tampoco puede vivir sin la posibilidad de lo auténtico y de lo justo; no son las lisonjas de las estrecheces sociales el medio adecuado para que la referida personalidad se pueda desarrollar por lo cual también su fin será prematuro: "Dentro de dieciocho días me sentaré en las Cortes, y España me oirá. Lástima que Espronceda -

no haya sido elegido ... ¡Corazón ardiente y generoso! (...) También morirá joven."<sup>115</sup> Teatro de símbolos en el que el protagonista conoce su desenlace como el de sus amigos pues en semejante creación teatral prevalece la alegría y no el realismo como estilo de expresión.

La obra dispone en su espacio escénico de tres zonas bien definidas en que se desenvuelve la trama: una se precisa por una elegancia abundante y solemne en donde se establecen las escenas relacionadas con la imagen gubernativa y con el poder de la censura; en esta localización física se presenta un continuismo devastador que tiene como consigna inoperante una serie de formulismos anquilosados. La segunda está dedicada al café de "El príncipe" conocido por la bohemia romántica con atinada ironía como "el parnasillo", lugar donde acostumbraban reunirse intelectuales y escritores de la época condicionada. Aquí es ... "donde el absolutista se acomoda al cambio, el tronera revolucionario se gana el destierro, el liberal se adapta a las circunstancias ..."<sup>116</sup>

Por último, la tercera zona está condicionada por una sala de estar que representa las diversas casas donde habitó el protagonista en diversas etapas de su vida; este espacio muestra en su determinación las vertientes íntimas con sus recónditas posibilidades que siguen la aventura personal del polémico escritor. Aquí se muestra ... "a una mujer que, como la de Esquillache en Un soñador para un pueblo, quiere plano y doncella, quiere tranquilidad y confort y para ello exige un Larra divertido y no crítico, (...) un articulista que se refugie en el cuadro costumbrista

y no un ensayista que fustigue a esa hipócrita sociedad ..."<sup>117</sup> La polifacética personalidad de Larra se dramatiza de la referida manera; el hombre político se circunscribe a la primera localización, el ser intelectual en comunicación con la cotidianidad estética e histórica de su momento biográfico se presenta en la segunda área y su vida familiar y afectiva queda establecida en la tercera determinante escenográfica.

También es interesante señalar el recurso de la máscara escénica que usan constantemente la mayoría de los personajes para denotar la falsía de su comportamiento espiritual y la doblez volitiva de sus mezquinos intereses. Si para el teatro clásico el encubrimiento facial es la representación visual de un temperamento psicológico, en La detonación semejante recurso histriónico es usado como el estigma infamante de un indispensable disímulo impuesto por las conveniencias sociales; caretas de manifiesta significación que muestran el linaje del antiguo antecedente tradicional como apoyo a las habilidades de la expresividad dramática. "Bueno utiliza perfectamente el tiempo y el espacio en su obra; se sirve de las máscaras al llevar a escena a unos personajes históricos -en verdad algunos de ellos muy libremente recreados- que giran alrededor de un Larra para quien el mundo todo es máscaras, porque todo el año es carnaval ..."<sup>118</sup>

Realmente, la historicidad de la dramaturgia bueriana está presente en sus inicios desde las primeras gestaciones dramáticas; Historia de una escalera con las tres fases en que se estructura condiciona un

proceso analítico entre el "antes" y el "después", entre las carencias - del pasado para explicar los requerimientos del presente. Por su parte, - Las palabras en la arena y La tejedora de sueños surgen de una realidad - mitificada que -en relación a la verdad- puede ser tan severamente certe- ra como la misma explicación crítica de remotos tiempos puesto que el - partir de una visión legendaria cifrada en la tradición implica también - una forma de historicismo; acumulación de circunstancias y comportamien- tos que son de extrema importancia para el ser humano ya que han quedado plasmados en una forma de historicismo vivencial.

En tal sentido, la leyenda insinuante y, sobre todo, el con- cienzudo examen de la sociedad española actual también se pueden conside- rar como elementos que se encuentran comprendidos dentro de la historici- dad. De tales aseveraciones surge, de inmediato, la siguiente interrogan- te: ¿Por qué el presente actual no figura en la denominación de teatro - histórico? "Se puede responder afirmativamente, desde luego, pero en tal caso el concepto mismo de teatro histórico se desvanece, al tener que en- globar todas las manifestaciones de teatro social, político, documental, etc."119

A través de los dramas que enjuician la clase media -Historia - de una escalera, Hoy es fiesta, El tragaluz y Caimán entre otros- Buelo - Vallejo ha realizado un profundo examen de la familia en la segunda mitad del siglo XX, de la sociedad que ha producido tales determinantes fami- liares y del país, en este caso España, que ha sido capaz por sus afren-

tas y desviaciones de provocar un ámbito lleno de afecciones e inseguridades que se testimonian en el universo de personajes presentado. Estas obras -espléndidas todas en la presentación escénica de una realidad crítica- piden una exégesis de profunda índole en cuanto al cuestionamiento que ellas mismas significan.

De esa magna interrogativa, de esa formulación que requiere indagaciones de mayor raigambre surge, en gran medida, la investigación de carácter histórico en el teatro buerense; el escritor, mediante una dramaturgia de intensos cuestionamientos humanos y de enfáticas interrogantes, no se conforma con el enjuiciamiento a la sociedad actual, sino que se remonta a los orígenes de la historia -Larra, Fernando VII, Isabel II, el carlismo- para ofrecer una interpretación de mayor envergadura a las causas que surgen de una contemporaneidad doliente que en la búsqueda de una respuesta trascienden el tiempo para llegar a un pretérito aclaratorio.

Buero Vallejo vuelve a lo tradicional, en este caso la circunstancia histórica, para dar vida, temperamento y solidez a sus gestaciones dramáticas; la historia es así una forma de tradición que aflora en la creación teatral con un sentido estético y didáctico. De esta manera, el auditorio recibe proposiciones morales a través de las cuales alcanza una catarsis espiritual e intelectual correspondiente a una toma de conciencia en cuanto a un proceso dialéctico social.

### 3.5 LA PRESENCIA DEL IDEALISMO GENEROSO

"El alma de un pueblo se empuña del héroe venidero antes que éste brote a luz de vida, le presiente como condensación de un espíritu difuso en ella, y espera su advenimiento."<sup>120</sup> El sentido del heroísmo y, por lo tanto, de la idealización del héroe está siempre presente en los afanes tradicionales, espirituales y psicológicos del pueblo; la personalidad del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha -tan literaria en sus orígenes como real en sus esencias- es el prototipo de la actitud anímica en toda una colectividad. No es necesario que este héroe tuviera presencia carnal y física en los devenires de la historia; la mitificación de su consigna ha surgido de vivencias remotas que, en el tránsito de las edades, Cervantes supo singularizar y universalizar a través de su inmortal narración: "El mundo pasajero y contingente va produciendo el permanente y necesario de nuestro espíritu, es su mayor realidad ésta; la historia toda es la idealización de lo real por la realización del ideal. ¿Hizo Homero a Aquiles o éste a aquél?"<sup>121</sup>

Acercarse a la figura quijotesca implica siempre una aproximación a las referencias del idealismo generoso; el idealismo espiritual que ha presidido a través de los tiempos puede presentarse en el alma humana de todas las razas, de todas las edades y, desde luego, en cualquier lugar del mundo. Su presencia ha nacido de una pluma y de un sentir en que está manifiesta la tradición magnánima del pueblo español; como gran representante del honor hispánico se convierte en símbolo perenne de la

idiosincracia nacional. Sin embargo, el mito cuestionado no ha permanecido como determinante limitada de una frontera o de un localismo, por lo contrario, su significación ha trascendido hasta otras latitudes anímicas y se le debe considerar en su connotación universal.

En la actitud quijotesca está presente la voluntad comprometida de aquél que no se arredra ante los peligros de su filantrópica labor y - que para implantar la doctrina de su justicia moral es capaz de enfrentar a los más temibles adversarios; en la lucha de benévolos y antagonicos - menesteres éticos se opone un ámbito de desproporciones y anomalías, un - medio de maquinaciones e inconvenientes, una atmósfera de mordacidades y desatinos que pretenden sustentarse en el supuesto equilibrio de la ra-- cionalidad y el decoro. El atruismo del Quijote tiene una connotación tan desmedida en cuanto a los destinos de sus congéneres que abandona la es-- tabilidad de su condición sedentaria para entregarse a las consideracio-- nes de la justicia y "enderezar entuertos". El se entrega a la circuns-- tancia de la aventura y a las desventuras de la misma porque en ella se - manifiesta la representación de las vicisitudes vitales y la realidad que debe ser reconstruida. Hombria, vigor y pasión se muestran en esta cir-- cunstancia y, en cambio, qué lejos se encuentra el caballero manchego - de la pasividad y el tanatismo. El confía en la redención de ese mundo - crítico porque cree en la reivindicación de un universo; las excelencias de su esperanza lo invaden y las manifiesta a los demás.

El sentir del alma quijotesca se refleja en la humanidad en -

cuanto a las determinantes de la sinrazón; problema de identidad, de encuentro consigo mismo, de madurez emocional. ¿Hasta dónde va la locura en el espíritu de los hombres y hasta dónde llega la sensatez de los mismos? "Por esto, a partir del Quijote, la narrativa moderna expresa que el hombre es un ser inestable en la realidad. Así esta realidad se presenta a través de los ojos de los personajes, y a su vez los personajes a través de esa realidad prismática."<sup>122</sup>

La historicidad humana se cifra en la adaptación del hombre con el mundo y en la reciprocidad de la declarada situación; el ser humano se encuentra confundido ante el mundo que lo rodea porque necesita trasponer a éste mediante una forma de adaptación espiritual. Ese mundo hostil y adverso puede ser modificado en la insistencia que el mismo y confuso hombre pueda otorgarle en cuanto al heroísmo de su vigoroso espíritu; alcance, penetración y conformación de esa temible realidad. En este sentido, se pueden considerar una serie de parámetros entre la tradicional figura del Quijote y muchos de los personajes de la dramática buerlana -Eloy en Mito, Velázquez en Las meninas, el padre en El tragaluz, Tomás en La fundación, entre otros-. Además, ante la presente aseveración surge un cuestionamiento inmediato: ¿Qué proximidad ha alcanzado Ricardo Doménech en relación al Quijote al fijar las bases de las determinantes de la "contemplación" en las personalidades del teatro buerlano y qué influencia tienen éstas del idealismo filantrópico y tradicional de la máxima figura de la literatura hispánica?



"Por muy petulante que parezca, nada más lejos de mí que compararme con quienes voy a nombrar en cuanto a la calidad; pero advierto - otras influencias que creo básicas (...) Una es nada menos que la del - propio Cervantes. Concretamente, la de El Quijote."<sup>123</sup> Buero Vallejo re- considera al caballero manchego por la inmortalidad anímica que pervive - con toda vigencia- a través de los tiempos y que él rememora en la con- dición dramática de sus personajes. El Quijote y su humana significación es la del hombre que nunca pierde la senda, que sabe asumir los quebran- tos y que, cual la figura del Acuario astrológico, vuelca un cántaro lle- no de esperanza y altruismo hacia la humanidad.

En el enfrentamiento del mundo de los inmediatos y de los in- dispensables de la realidad material y el mundo emancipado y sublime de - la realidad imaginativa se encuentra la inmortalidad permanente del sím- bolo quijotesco. "En el descubrimiento de la interrelación entre esos - mundos y en haber sabido dar plasticidad artística a ese descubrimiento - consiste la gran invención de Cervantes. Es la base estética y espiritual de la historia del caballero manchego."<sup>124</sup> De esta manera, el sentido de los emblemas de "el caballero de la triste figura" también alcanza la - personalidad de Sancho. Este es el personaje de la evolución moral, el - ser que rechaza sus provechos personales en pos del idealismo como sucede con ciertas personalidades buerianas que viajan de la desorientación mo- ral al sendero de la "contemplación". Seguramente, la primera gran rei- vindicación que logra don Quijote de la Mancha es la conversión de Sancho hacia los logros ideales. Ya fuera del libro que les dio vida, ambos per-

sonajes van por el mundo ofreciendo la tradición de sus propias alegorías cimentadas en los ideales renacentistas.

### 3.5.1 MITO

En la dramaturgia de Buero Vallejo el drama conocido con el nombre de Mito es un caso muy especial desde la gestación misma de sus orígenes; esta obra no ha sido representada nunca ya que ha sufrido grandes anomalías en la orientación de su desarrollo. En realidad, no fue idea del dramaturgo el escribir tal creación ya que fue realizada a petición de un afamado músico español del que nunca se ha revelado su nombre. "Y quedó en mero texto para que cada lector pueda ponerle la música que guste."<sup>125</sup> Si originalmente fue pensada como un libreto operístico, por causas ajenas al creador literario el compositor musical jamás cumplió con lo pactado y el mencionado libreto no quedó más que en eso, en un interesante texto dramático en cuanto a la hipotética impresión que hubiera causado si se hubiera representado.

En 1968 se publica y queda como testimonio editorial de una atractiva posibilidad en la obra buerense; tal vez algún día llegue hasta él un valiente e inquieto director teatral que no se amedrente por las carencias armónicas del escrito y se atreva a realizar una sugestiva puesta escénica en que los recursos de la imaginación salven los obstáculos que ésta pueda ofrecer. Sin embargo, el texto es seguramente de los más interesantes en la producción bueriana en cuanto que precisa en su

trazo un designio de libertad poco común, aunque -desde luego- no sea de los dramas más acabados en un sentido comparativo.

En relación a las vertientes musicales, el fenómeno operístico es toda una institución en el devenir de occidente que suministra sus más añejas raíces desde tiempos muy remotos: "El origen de la ópera está en la Italia del siglo XVI; pero sus antecedentes son mucho más antiguos. Como que se encuentran en el teatro griego con la aparición de los coros y la entonación de los distintos cánticos ..."126 El dramaturgo arranca, una vez más, de la más acendrada tradición para intentar un enlace de comunicación entre su propia creación y la captación de un público que está siempre alerta en cuanto a los ofrecimientos que pueda concederle el discutido escritor. En el presente caso, la ópera olvida sus determinantes -conservadoras para buscar nuevos senderos de expresión ya que no es estrictamente la anécdota cervantina, aunque sí sus universalizadas alegorías las que se recrean en el desarrollo dramático-creativo que interesa a Buero Vallejo.

En cuanto a la trama del texto, se trata de una versión muy libre del tema quijotesco en que la permanencia tradicional de su origen literario pretende prevalecer con todas sus vigencias, pero, además, se afirma teatralmente con toda clase de revitalizaciones y transposiciones escénicas. La obra se inicia justamente cuando una supuesta ópera, que sigue la anécdota del gran libro cervantino, da fin clamorosa y grandilocuentemente delante de supuestos espectadores; entre éstos se encuentra

el simbólico presidente del imaginario país donde se desarrolla la acción que ha premiado al empresario -Señor Palma- y al cantante principal -Rodolfo Kozas- por su destacada labor en el drama trágico musical.

Por medio de estas determinantes circunstanciales se concede una significativa alusión a la expresión estética oficial: "... a todo tipo de teatro lírico y máxime a esta ópera, al novísimo modo concebida, le va mejor la metáfora o el símbolo que la acción directa."<sup>127</sup> Una vez más, el dramaturgo está contra lo institucional y anquilosado de un sistema de vida y a pesar de partir de las venas más antiguas del "Bel canto", se orienta hacia nuevas conducciones con las cuales pretende una renovación del espectáculo musical y un mayor acercamiento al espectador.

La supuesta representación se realiza en la zona izquierda actor cuando en realidad se ofrece en los interiores del teatro y, a su vez, las "piernas", las "varas" y en general la lateral derecha del foro forman la misma escenografía. Quien ha tenido la oportunidad de estar en los espacios que se determinan junto al escenario y observar entre bastidores la función comprenderá perfectamente la ilusión visual que se trata de mostrar al público. Los espectadores, hipotéticamente, no observan abiertamente el espectáculo; se supone que espían todo lo que sucede a los actores y cantantes en su verdadera personalidad y no en la que han representado de forma manifiesta.

Semejante planteamiento -argucia técnica- subjetivo y óptico no

es más que un nuevo recurso de "inmersión" en la dramaturgia buerense, ya que de esta manera el espacio escénico ofrece una doble dimensión al auditorio. Lo que oficialmente se observa y se escucha es la representación de la supuesta ópera que no sabremos jamás si se trataba de Telemann o de Ravel y, lo realmente trascendente, es lo que pasa detrás de esa parodia teatral.

En Mito, el dramaturgo ha llevado la "narrativa" hasta las postestades de la "dramática" y, además, establece un juego de perspectivas en cuanto a que se muestra el teatro dentro del teatro: un escenario que tiene como tema el Quijote en relación a las posibilidades y vicisitudes de otro escenario que también tiene como tema básico el Quijote, pero en una visión más sensible, más descarnada y, desde luego, más cercana al momento histórico presente. De la misma forma, todos los personajes tienen -en general- una doble función teatral, la que les concede el carácter histriónico de su personaje y la auténtica verdad de sus deterioradas personalidades. Por ejemplo, el Quijote representado por Rodolfo es, en realidad, un "antiquijote" en la verdad vivencial, moral y social que se esconde en el interior del foro y, asimismo, entre bambalinas y trebejos escenográficos está el vejado Eloy, el verdadero Quijote que quiere exaltar el dramaturgo.

Supone el drama que el gobierno está experimentando con subterfugios de protección contra posibles ataques bélicos por lo que la compañía teatral debe permanecer refugiada durante la noche y el siguiente día

en el teatro; es este un pretexto dramático en el que se cumple nuevamente en la dramaturgia bueriana, con la unidad de tiempo, como sucede en Ma-  
drugada, para establecer con una homogeneidad temporal las conflictivas -  
de la alegórica obra. Toda la ciudad sugerida en la fantasía teatral debe  
permanecer también en sus casas como entrenamiento pedagógico; realmente,  
la práctica contra un supuesto siniestro surge por causas políticas ya -  
que entre los obreros de la localidad se precisa una huelga que aunque ha  
sido autorizada se considera por demás peligrosa. El gobierno subversiva-  
mente y por intereses turbios aprovecha el experimento para incendiar el  
llamado "Palacio viejo" y, por supuesto, delegar la culpabilidad en los -  
inocentes sindicalistas.

A través de tales acontecimientos, los espectadores pueden com-  
prender el conformismo y la apatía vital de los miembros de la compañía -  
ante la política imperante, ya que cooperan anodidamente a que el entre-  
namiento se realice mientras se entregan en ese lapso a las orgías de la  
vida licenciosa. Por su parte, Ismael que es el jefe sindical de la huel-  
ga ha llegado huyendo hasta el teatro y Eloy, que es antiguo amigo suyo,  
lo protege escondiéndolo en su camerino personal. Todas estas formas de -  
delación social se armonizan vivamente con diapositivas que proyectan to-  
da clase de instrumentos y situaciones bélicas.

Si bien, es cierto que Buero Indaga una vez más en las formas  
de exteriorización estética del pasado para volcar nuevas proposiciones -  
que estén más cerca del público contemporáneo y con esta actitud conceder

una renovación a la escena hispánica, en este caso, el tema Quijotesco se impone y se entremezcla con los sinsabores, rivalidades y vivencias que implica el devenir de la cuestionada compañía teatral para cimentarse en un presente crítico y proclamar en él su mensaje eterno. De esta manera, los tres grandes personajes creados por Cervantes en su obra magistral -Don Quijote, Sancho y Dulcinea- se afirman en el drama buerense con la seguridad de que no han salido del mundo y siguen vigentes en cualquier estrato en que se luche contra la incomprensión del materialismo pragmático para salvaguardar los más altos valores de la espiritualidad humana.

En el siglo XX, la problemática ética y social se ha acrecentado y los valores éticos han sufrido de manera incisiva una degradación -inexorable; pero esto también implica la otra cara de la medalla; el idealismo generoso de aquel caballero manchego que convoca nuevamente a la humanidad por los caminos de la grandilocuencia anímica y del altruismo colectivo. En este sentido, se debe tomar en consideración la recíproca circunstancia entre "contemplativos" y "activos" en los personajes buerenses y el fuerte parentesco que tienen los consignados hacia la "contemplación" con los intereses Quijotescos; Ignacio en el drama En la ardiente oscuridad, Irene en Irene o el tesoro y Velázquez en Las meninas son un ejemplo a seguir en su grandeza espiritual, en su línea de conducta y en la redención de un universo que tratan de rescatar.

En Mito, el verdadero representante de "el caballero de la triste figura" y del idealismo que lo caracteriza es Eloy, actor secunda-

rio, gris y sin esperanza de redención en su futuro teatral; en realidad, él es un cantante que ha visto descender su carrera histriónica y que precisamente, alguna vez, encarnó en la ópera el papel de Don Quijote. Él cree en la posibilidad de la llegada de seres extraterrestres que habrán de salvar al mundo de sus enpecinadas culpas y castigos; busca una galaxia enaltecida que no se encamina hacia desconocidos aspectos sino que es una nueva forma de buscar tenazmente el idealismo quijotesco comprometido con la realidad para modificarla.

Eloy muestra un desacuerdo insistente contra las condiciones del mundo en que se desenvuelve. Él necesita reaccionar contra la corrupción y la inconsciencia que se muestra en los seres humanos; él protesta contra las bajezas gubernativas, contra los intereses mezquinos, contra las arbitrariedades de una sociedad, contra el escarnio a los desprotegidos. "Tal vez mi flaco juicio no distingue lo real de lo soñado. (...) Deliro frente a un mundo que delira mientras ríe y se aturde sin saber—lo."<sup>128</sup> Las exigencias personales a las producciones intimistas de su integridad personal enlazan al protagonista del drama buerense con el gran personaje cervantino.

El ideal heroico proveniente de los "libros de caballerías" sostiene renovadas sugerencias y vertientes al encontrar correspondencia con un mundo sublime significado en los platillos voladores y en los extraterrestres que los conducen; esos nuevos personajes -caballeros heroicos de un mundo enaltecido- traerán armonía redentora a los abismos en -



que impera el caos moral y político de la contemporaneidad estableciendo un futuro promisorio.

Sancho, por su parte, es el único de los personajes que en las dos directrices de la realidad establecida realiza el mismo personaje. - Personaje que proviene también del gran mito español y que junto con el Quijote son presencias proverbiales de una cultura y del acontecer que ha provocado la misma: el amo y el criado, el caballero y el escudero, el loco y el cuerdo, el aparentemente desquiciado y el aparentemente sensato toman una vez más sus características personalidades en el drama bueren-- se. Sin embargo, en la obra el personaje de Sancho se desdibuja en su trazo escénico en comparación con la del Quijote o con la idealizada figura femenina.

La presencia de Dulcinea, en el presente caso, está representada por una insignificante joven llamada Martha que está a cargo del vestuario y que se caracteriza por su timidez y por el escarnio que hace la compañía sobre su persona. Esta personalidad femenina permanece en las circunstancias de la consabida mujer bueriana; como Fernandita en Un soñador para un pueblo y como Charito en Calmán la nueva Dulcinea surge en el texto para ser redimida por aquél que pueda comprender la grandeza extraordinaria de su condición anímica.

En cuanto a Rodolfo, sus referencias son las del Quijote simulado; él se queda en lo puramente representativo y paradójicamente se -

desplaza en aquellas vicisitudes que lo alejan del idealizado personaje. No es la profundidad de las determinantes vitales la que lo conducen, sino la superficialidad de lo inmediato es la que designa sus destinos; el exhibicionismo de su acendrada vanidad lo proyecta hacia una intensificada "hibris". El desquite hacia todo aquél que se rebele contra su potencia, el escarnio al desvalido, la satisfacción de sus egoístas intereses, el pragmatismo en busca de una fácil realización y la "acción" en todos los órdenes de su conducción ética lo determinan como el personaje rechazado en esta lucha de enfáticas confrontaciones.

El drama finaliza con la muerte del quijotesco Eloy, muerte que el protagonista permite volitivamente para salvar a Ismael y para clamar contra las arbitrariedades de la imposición gubernativa; si la obra se inicia con el triste deceso de don Alonso Quijano -aspecto que marca los reductos de la visión tradicional- se orienta posteriormente hacia la muerte del nuevo Quijote que en su protesta social y en su sentido de justicia redime los desvíos de la humanidad presente como mártir y esperanza de la misma. Hasta su misma muerte, Eloy predica la igualdad de los hombres, el heroísmo, la bondad y, por supuesto, la conciencia bueriana.

El juego paradójico entre irracionalidad y lucidez no se ofrece por primera vez en la dramaturgia bueriana en el caso de Mito; desde los inicios de la referida producción queda marcado en la figura de Ignacio - en el drama En la ardiente oscuridad, Ignacio alegórico que establece muy diversas facetas en las obras que se continúan hasta encarnar en Eloy, la

figura misma del idealizado manchego. Si Buero Vallejo presenta dos grandes opuestos en su universo creativo, "contemplativos" y "activos" como los ha designado Doménech; en este caso, se encuentra en el texto el "contemplativo" de mayores alcances filantrópicos en la dramaturgia del escritor, el "contemplativo" supremo significado en la figura del Quijote.

En la historia de los tiempos, el mito surge como forma de exégesis a una serie de acontecimientos o fenómenos que para el ser humano son inexplicables; esta situación implica que detrás de cada mito se esconde una verdad, una verdad profunda e inherente a la manera de sentir y de pensar de un pueblo determinado. Los mitos, en sí mismos, son las primeras formas creativas producidas por el ser humano, las primeras formas intelectuales que se precisaron como medio de ubicación de la realidad. El ser humano que tiene un conocimiento conceptual y objetivo del mundo se introduce en las conducciones de la historia, el ser humano que intuye sensiblemente las veleidades del mundo y de la vida se refugia en las determinantes del mito.

Detrás del Quijote y de su afamado acompañante -binomio de las oposiciones y de las fraternidades humanas- también se encuentra una verdad, una tradición y una explicación; si los mitos en tantas ocasiones dieron pauta a las formas literarias, en el caso de El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha el arte literario toma plenitud en la magnificencia perenne de la semblanza mítica. ¿Qué no han dicho los estudiosos y

los investigadores al cuestionar las significaciones de la gran pareja - universal que se ha visto repetidamente recreada en todas las artes? "Amo y criado, el loco y el cuerdo, se compenetran hasta aparecer cada uno como la mitad del ser humano e ilustran el descubrimiento de la complejidad del hombre y de la contradicción immanente en la vida a que llega el humanismo renacentista."<sup>129</sup>

Si don Alonso Quijano muere en la estrechez de la racionalidad ha dado, sin embargo, una heredad al mundo, la heredad del idealismo redentor. Idealismo permanente que recrea Buero Vallejo en el libreto operístico designado con el nombre de Mito bajo el planteamiento de una nueva anécdota, el idealismo tradicional, eterno y vigente que sostiene una forma de entender el mundo y que el escritor reafirma a través de la gestación dramática: "Desmitificar es saludable y necesario (...) Desmitificar es relativamente fácil; la dificultad -y el hallazgo- del arte consiste en volver a mitificar, del modo más real, con los escombros de las desmitificaciones ..."

### 3.5.2 LAS MENINAS

Desde el momento de su aparición editorial la efigie quijotesca y el prestigio de su significado representan un vestigio imborrable en las letras hispánicas ya que los anhelos de su arrogancia ética recrean su influjo en diversas muestras de la estética posterior. "Pues el tema más universal de la literatura española, el de don Quijote, da la casua-

lidad que es una de las grandes debilidades de Buero, glosado, recreado o sugerido en buena parte de sus obras ..."<sup>131</sup> Esta circunstancia de índole permanente y tradicional manifiesta la huella de su afirmación en el drama Las meninas estrenado en 1960; creación dramática en que se pueden apreciar distintas líneas de conducción estética.

El espacio escenográfico que plantea Buero Vallejo para la realización de la referida obra se muestra conforme a una triple ubicación espacial para mostrar las diversas líneas anecdóticas que integran la trama; el alcázar palaciego, la "Casa del tesoro" y un área central, que lo mismo se puede convertir en calle que en el obrador de Velázquez, son las disposiciones escénicas más destacadas.

El texto se inicia con las personalidades de Pedro y Martín que transitan pobremente por las calles de Madrid buscando alimento y cobijo para sus fatigados cuerpos. "El autor los presenta como los modelos que, dieciséis años atrás, sirvieron a Velázquez para la ejecución de Esopo y Menipo, respectivamente. Ofrecen particular interés las escenas en que aparecen juntos. Aparecen como pícaros, y Martín, desde luego, así puede ser considerado."<sup>132</sup>

El propósito de Pedro al venir a la ciudad es buscar amparo en la persona del afamado pintor y recobrar la relación amistosa que dieciséis años antes había iniciado con éste. Cuando Velázquez se entera de la presencia de Pedro se emociona profundamente ya que declara que es el

único amigo que ha tenido en la vida, que es el único ser que ha tenido - la sensibilidad espiritual para comprender las aflicciones de sus empre- sas personales. Pedro-Velázquez se expresan en su contexto caracterológi- co como un verdadero binomio ya que los elementos que los personifican - son muy similares en la apreciación que los determina; el uno es parte - del otro y semejante circunstancia es de recíproca consideración, aunque Velázquez se desenvuelva en un ambiente palaciego y Pedro se precise como el gran representante de los niveles populares.

Si don Diego es el más grande pintor de su momento histórico, - Pedro Briones se interesó por el arte pictórico, pero las controvertidas circunstancias de su desarrollo vital no le permitieron dar pauta efecti- va a los artísticos intereses. Si el magno esteta establece el testimonio de su época y es testigo moral del desmoronamiento medular de su país, - también el personaje complementario está alerta en cuanto a las decaden- tes determinantes y es visto como un rebelde por combatir las mismas en- carecidamente. Si el uno es capaz de enfrentarse al rey y proclamar va- llentemente la verdad de sus convicciones, el otro ha vivido en función - de esa verdad y heroicamente muere por su adhesión a la misma. Si el uno es hombre de armas y combates, el otro lucha contra un universo en crisis por medio de la maestría de los pinceles y la calidad estética del cromatismo. "Tenemos que representarnos a Velázquez como un hombre que, en - dramática soledad, vive su arte frente y contra todos los valores triun- fantes en su tiempo."<sup>133</sup>

En cuanto a la relación matrimonial de Velázquez se advierte, - en el desarrollo del drama, una cierta inarmonía por la falta de comprensión de la esposa que no tiene la perspectiva de la trascendencia y sólo permanece en la estrechez de lo inmediato. La personalidad de doña Juana Pacheco que así se llama la consabida cónyuge ha sido trazada por el dramaturgo como la de una mujer de rudimentaria espiritualidad; consumida - por unos celos infundados e incapaz de participar en la grandeza de alma que se manifiesta en el destacado pintor. "Puritana, celosa, víctima de - una educación represiva, Doña Juana resume un tipo muy común de mujer española, trátase del siglo XVII o de nuestra época."<sup>134</sup>

De tal manera, en el drama Velázquez lleva una vida bastante - difícil pues se debate entre la incompreensión del hogar y las proterbas - intrigas de la corte; determinación de un tiempo y de un espacio que se - establece en el disimulo de intereses, en la corrosiva hipocresía, en la corrupción moral, en la inconsciencia ante la realidad social y el forma- lismo anquilosado de una decadencia. Crisis de un gobierno y de las for- mas de vida que éste permite, crisis política y social que se advierte en una aristocracia cimentada en la pleitesía de sus privilegios sin cumplir las determinantes de su tradición como minoría dirigente entregándose a - la decadencia y, a la vez, a un endeble puritanismo. "Instituciones como la Iglesia y el Ejército muestran iguales síntomas de descomposición; la burguesía naciente es todavía muy débil; el pueblo -como siempre- sufre - los errores y los abusos de los de arriba."<sup>135</sup>

Velázquez, por otra parte, lleva una cercana amistad con la infanta María Teresa que tiene tan sólo dieciocho años; a pesar de la diferencia de edad entre ambos la joven comprende la trascendencia anímica de Velázquez en contraste con los seres degradados con quien tiene que vivir en palacio. Las determinantes de la inteligencia precisan este personaje femenino y el afán de encontrar una explicación verdadera del mundo que la rodea manifiestan al espectador que, en ella, se encuentra la esperanza de una generación. En este sentido, resulta emparentada con Fernando hijo y Carmína hija en Historia de una escalera, con Mónica en Madrugada, con Daniela en Hoy es fiesta, con Juanito en Las cartas boca abajo y con la misma Aurora en Diálogo secreto.

La digna princesa requiere el conocimiento de los errores que se muestran en el ámbito en que se ha educado para no cometer éstos en el universo que ella misma, posteriormente, habrá de condicionar. María Teresa en su relación con Velázquez corresponde, en gran medida, a Fernandita -gran personaje femenino de Un soñador para un pueblo- en su amistad con Esquilache; la degradación de un universo como ambiente dramático se exterioriza alrededor de ambas personalidades: deterioro ético que lo mismo se ofrece en el ambiente palaciego donde se determina la una o en los bajos fondos donde ha surgido la otra. "Fernandita y María Teresa han encontrado en Esquilache y en Velázquez -en su ejemplo, en su relación noblemente humana- las fuerzas necesarias para ganar la batalla contra ese mundo hostil."<sup>136</sup>



En el desenvolvimiento de la obra, el conflicto básico para la acción se advierte en que Velázquez ha solicitado permiso al rey Felipe - IV para la realización del cuadro de Las meninas sobre el cual se ofrecen toda clase de oposiciones por parte de sus palaciegos detractores. Si él logra su cometido vencerá al mundo antagónico que se patentiza a su alrededor, si sucede lo contrario, la ignominia del anquilosamiento moral se establecerá triunfante.

En cuanto al rey, éste es presentado en la acotación referida a su presencia como la imagen misma de la decadencia gubernativa en España; monarca en que se manifiesta la atonía política y moral de todo un momento histórico:

"El rey fue siempre hombre de salud precaria, aunque sus ejercicios cinegéticos fueron conservándole, a lo largo de su vida, la apariencia de una magna robustez. Pese a ellos, su sangre débil y la continua actividad erótica a que le arrastran su innata propensión y sus deberes matrimoniales, le han hecho llegar a los cincuenta y un años que ahora cuenta fatigado y marchito. Quizá tiene sus cabellos que conservan un rubio ceniciento. Hay algo inexpresivo que repele en su blanda fisonomía y en su muerta mirada." 137

La cita que Velázquez tiene concertada con el rey para que éste conozca el boceto del lienzo que da nombre al drama se convierte en un proceso en que está presente tanto la iglesia como el poder real. José -

Nieto Velázquez, primo del pintor y amigo de su hogar, lo ha denunciado - al santo oficio porque ha descubierto que don Diego oculta en su casa una pintura que tiene como tema una Venus desnuda, asunto que estaba prohibido ya que se entendía como pecaminoso. "¿Acaso no es un extraordinario - personaje ese dominico del Santo Oficio ... que nunca habla y cuya pre- sencia en escena, en razón Justamente de su mutismo está cuajada de su- gerencias?"<sup>138</sup>

Las acusaciones son presentadas por el mismo Nieto, Angel Nardi y el personaje denominado como El marqués. Velázquez se defiende hábil- mente y demuestra que las envidias se ofrecen contra él y cómo es que su mismo primo pretende apoderarse de su puesto de aposentador. Además, se - debaten los intereses de Nardi que quiere ocupar el lugar de don Diego - como pintor y de El marqués que no resiste las pleitesías y los favores - que el rey Felipe tiene para Velázquez; tanto Nardi como El marqués son - personajes colectivos en los que se determina una acumulación de persona- lidades cortesanas que eran antagónicas al controvertido "sevillano". - Nardi es histórico y El marqués es plenamente imaginario, pero detrás de él se significan todos aquellos favoritos como el Conde Duque de Olivares o Godoy que debido a la soberbia de sus disposiciones y a la falta de - criterio de sus convencimientos lastimaron profundamente los destinos de una España antiguamente lacerada.

En la personalidad de El marqués parecen denotarse todos los - vicios morales de una condición jerárquica en el estrato palaciego: "Con-

sejero de confianza de Felipe IV en él reaparece el modelo de personaje activo (...) Su mayor novedad radica en representar aquí a una aristocracia orgullosa y torpe, independientemente de los ya habituales rasgos individuales -de naturaleza ética y psicológica- que son comunes a los personajes activos."<sup>139</sup>

A la mitad del proceso, sorprendentemente, se presenta la infanta María Teresa que se pone de parte de Velázquez y ambos personajes logran vencer a los oponentes. "Cuando llega el momento de la acusación de haber dado albergue a Pedro, se sabe que éste ha intentado escapar y ha rodado por la ladera de una colina matándose."<sup>140</sup> Al enterarse Velázquez de la muerte desgraciada que ha tenido el agobiado Pedro, su voz se trueca en reclamo incisivo por el destino de España; parece que el mismo Pedro pusiera en su boca las palabras que indignadamente profiere al monarca: "¿Es que el Poder sólo sabe acallar con sangre lo que él mismo incubaba? (...) El hambre crece, el dolor crece, el aire se envenena y ya no tolera la verdad, que tiene que esconderse como mi Venus, porque está desnuda. Mas yo he de decírla. Estamos viviendo de mentiras o de silencios. Yo he vivido de silencios, pero me niego a mentir."<sup>141</sup> Protesta enfática que se puede aplicar en muchos de sus conceptos tanto al "antes" como al "ahora" ya que por las leyes de lo inexplicable, a través de los siglos y a pesar de los humanos adelantos, la problemática de España es la misma en el carácter represivo a todo afán de modificación.

Se encuentra también en el drama una mujer resentida por la -

falta de correspondencia afectiva que ha encontrado en don Diego; rechazo afectivo que venga por medio de la calumnia, intriga entre unas supuestas relaciones amorosas entre Velázquez y la Infanta María Teresa que también surgen en el proceso. El infamante personaje es doña Marcela de Ulloa que está al cuidado de las palaciegas meninas; la conducta moral y social de éstas depende de semejante encargada. El pintor se enfrenta al rey mostrándole la falsía de la acusación, venciendo en la declaración por la verdad de sus razonamientos.

Finalmente, el cuadro toma vida escénica y se cierra el telón con la imagen pictórica del quebranto moral de España. Lo que en realidad quiere demostrar el dramaturgo es la verdad de su país, la triste verdad de España que se encierra en la obra magistral de Las meninas. En ésta se muestra un espacio en que las desmesuras de la abundancia y de las riquezas se han evitado; en la lejanía de lo portentoso parece dominar los extravíos de un yerro anquilosado y la oscuridad en que se ha sumergido España. Los personajes, en general, resultan antiheroicos en el manejo mismo del cuadro; insulsos en su inconsciencia, deteriorados en su calidad humana, abyectos en el devenir de su precaria significación. Seres deformes que en la apatía de sus quebrantos pisotean a un perro adormecido. "Recuerda a un león, pero el león español no es más que un perro."<sup>142</sup>

Atrás del referido grupo se encuentra la pérfida doña Marcela y el guardián de las meninas, don Diego Ruiz de Azcona, tan anodino en su carácter, tan indiferente hacia los demás que la nulificación introver-

tida de su ser es evidente en el cuadro: "Hay quien se queja, doña Marcela ... Pero nuestra bendita tierra es feliz, creedme ... Como nosotros en Palacio ..."<sup>143</sup> Las meninas, doña María Agustina Sarmiento y doña Isabel de Velasco, en solícita actitud hacia la tierna infanta; solitud que se sostiene más en el protocolo cortesano que en la pleitesía del reconocimiento moral. Su palaciega condición no muestra la sapiencia hacia la situación política, sino que el débil poderío anímico se cimienta en el regodeo de rumores e irrealidades que parecen tomadas de una novela caballeresca: "Dicen que en Toledo una fuente mana piedras preciosas."<sup>144</sup>

En primer plano, se encuentra la infanta Margarita; tan endeble en la escasez de sus años, tan ajena -todavía- al mundo de mezquindades en que habrá de formarse. Al fondo, en un alarde de perspectiva, la imagen -de la traición en la figura de José Nieto Velázquez. Al centro, el espejo mágico en que se reflejan los monarcas -espectrales en su decadencia- que contemplan impasiblemente la escena cotidiana que se les presenta mientras son pintados por la mano maestra del "sevillano". A la izquierda del lienzo, en el sitio más destacado, en cuanto a atracción visual se refiere, está presente el mismo Velázquez -testigo vivencial de su circunstancia- en su gran autorretrato. El, la sociedad cortesana que le incumbe y la España decadente de su momento histórico toman lamentable presencia en su estética.

Ahora bien, si los altos valores del Quijote son universales en la filantropía de su condición, esta universalización está presente en el

drama Las meninas. Si la manchega figura lucha contra los molinos de viento, Diego Velázquez y Pedro Briones luchan contra la adversidad de su época. El Idealismo representado por "el caballero de la triste figura" está presente en ellos porque la connotación diáfana y sublime de sus convicciones renace en el bien y la verdad que prodigan en el mundo. Al denotar una realidad desprestigiada mediante una incisiva censura, los personajes y su simbología se enfrentan a las falsas consideraciones de la estrechez moral; el binomio que en su dualidad ellos significan tiene una misión espiritual que cumplir para con ellos mismos y para con sus congéneres. La violenta lucha de Pedro en contra de la injusticia social y la arbitrariedad del poderoso conserva en sí misma los afanes enaltecidos del mito quijotesco: "Procura descubrir la verdad por entre las promesas y dádivas del rico como por entre los sollozos e importunidades del pobre."<sup>145</sup>

No se debe olvidar que en el universo bueriano las significaciones estéticas de una circunstancia ética son capaces de evidenciar lo que en el mundo de la lógica y del raciocinio materialista parece imposible; en la dramaturgia de Buero Vallejo los ciegos ven, los sordos oyen, los mudos hablan y los locos dicen verdades. Por eso en la circunstancia teatral de Las meninas los marginados éticos en cuanto a la atmósfera de una sociedad personificados en un Velázquez y en un Pedro son capaces de penetrar a una realidad que el entendimiento de las convenciones no puede alcanzar; alucinados o enloquecidos en la defensa de su guía espiritual, puesto que no siguen los fueros de un gobierno envilecido:

"Una locura cualquiera deja de serlo en cuanto se hace colectiva, en cuanto es locura de todo un pueblo, de todo el género humano. (...) Y tú y yo estamos de acuerdo en que hace falta llevar a las muchedumbres, llevar al pueblo, llevar a nuestro pueblo español una locura cualquiera, la locura de uno cualquiera de sus miembros que esté loco, pero loco de verdad y no de mentirijillas. Loco y no tonto." 146

La integridad del binomio protagonista está en favor de una lucha continua por los derechos de una humanidad desconcertada y la conciencia hacia una sociedad en busca de un mejoramiento colectivo; ambos personajes establecen un compromiso en la inconformidad que sienten ante el ambiente que los rodea al igual que el "Quijote" se rebela contra las asperezas de una sociedad afectada. De esta forma, se busca la expresión de una realidad ética contra la vulgaridad cotidiana. "El hecho es que hoy Buero Vallejo está abocado a convertirse en el símbolo de la pugna que nuestra escena libra consigo misma para hacerse digna de su tradición."<sup>147</sup>

En la pintura y en la personalidad del Velázquez buerense se encuentra la capacidad de fuga y de compromiso en las abstracciones simbólicas de su arte. El "caballero de la triste figura" recorre vastas tierras para aliviar los males que el mundo padece al igual que Pedro ha sido capaz de sacrificar sus inquietudes personales hacia la estética pictórica para redimir al congénere que se encuentra en desgracia. Si Don Quijote hereda los más altos valores de la espiritualidad humana -la fe -

en un mundo mejor, la libertad de expresión y de criterio, la justiciera verdad como base de una entelequia moral- a un Sancho para que la continuidad de su labor no se pierda, también Pedro Briones concede a Velázquez un legado anímico que se convierte en la madurez de una conciencia - para proclamar la verdad de su convencimiento al poder real.

Velázquez vence en el drama porque no oculta la verdad del mundo y de la vida cuando logra finalmente realizar el admirable lienzo que da título a la obra dramática. De esta manera, la tradición vuelve a tomar voz y acción en el teatro de Buero Vallejo y nada menos, en este caso, que en la presencia de los ideales Quijotescos. "Siguiendo el esquema del pensamiento trágico, hay que añadir que no basta conocer la verdad, - ni siquiera con conocerla a tiempo. Hay que conocerla a tiempo y hay - que proclamarla, hay que vivir de acuerdo con ella."<sup>148</sup> En esta afirmación se encuentra la integridad moral de la figura del Quijote, el mito de mayor raigambre -seguramente- de la espiritualidad hispánica. "Desde - su perspectiva, desde su escenario, ésa es también la lección de estos - dos personajes dramáticos, Velázquez y Pedro. Su naturaleza Quijotesca es evidente. Quijotesco es su vivir ... y su desvivirse."<sup>149</sup>

### 3.6 ARRAIGO EN LA LITERATURA PICADESCA

En la novela picaresca encuentran expresión cabal algunos de - los caracteres esenciales del genio español: su sentido fundamentalmente realista, su vena cómica y satírica, y ese hondo sentir democrático que -



es una de las más vivaces raíces del alma española y que tiene su exégesis, seguramente, en una vida interior en que los sentimientos prevalecen sobre las ideas.

En el año de 1954 surge La vida del Lazarillo de Tormes, de autor anónimo, que es considerada como la primera gestación narrativa en cuanto a la picaresca española; en esta obra se presentan los devenires vitales de un muchacho, menos que un adolescente, que en una atmósfera entre decadente y moralizante manifiesta sus personales resentimientos. El pícaro, de tal forma, es presentado en la narración literaria siendo casi un infante que se va conformando en un marco de críticas situaciones hasta convertirse en adulto; su tránsito por la vida implica la conformación de aquel endeble ser que paulatinamente se convierte en paladín de la pillería para sobrevivir en la adversa realidad que lo circunda.

Aunque la novela picaresca sufre en su evolución distintas modificaciones, como característica general se puede afirmar que es de tipo autobiográfico. Como es sabido, el personaje principal es el narrador y cuenta variadas aventuras y desventuras en su recorrido social; de manera individual refiere toda clase de acontecimientos que han dejado huella moral o física en su sugestiva personalidad. Este protagonista es de baja estofa; tal afirmación significa que procede de una clase social eminentemente baja y, además, su nacimiento no tiene la pleitesía del honor ya que sus padres generalmente han tenido conductas o circunstancias que dejan muy en duda la categoría moral de los referidos progenitores.

El pícaro es el gran vagabundo en un ámbito de modificaciones y alteraciones continuadas; sirve a varios amos -pretexto literario por vía del cual se presentan diversos medios sociales- y realiza diversas actividades para que una amplia experiencia se acumule en el multifacético personaje. Se debe agregar también que en él se muestran toda clase de necesidades indispensables -el hambre, la escasez económica, la inestabilidad vital- de tal importancia que piden inmediata satisfacción dentro de un contexto social determinado. "En general, al pícaro le viene dada su condición de su circunstancia familiar. Ignorante como Lazarillo, o iletrado como Guzmán, es la falta de pecunia la que le impele a ganar su existencia por los caminos del mundo."<sup>150</sup>

Este ámbito ético de carácter antiheroico y degradado parece no ofrecer cabida a los enaltecidos valores del espíritu; el amor, la gloria, la belleza, la honra se transforman -antagónicamente- en dolor, quebranto, miseria, crueldad, hambre y despojo del bien ajeno. Moralmente, el mundo de la picaresca orienta en todas formas y en todos sentidos al engaño; es preferible el desfachatado sarcasmo que la ciega obediencia, es mejor el hurto al prójimo que la exigencia de la honradez y es superior, en esta atmósfera crítica de ideales contrarios, la astucia y la hipocresía que la estricta conducta de practicar cualquier actividad laboral, fecunda o creativa. "La novela picaresca es, pues, un acto de sabotaje a los valores de altura espiritual y, en este sentido, realiza una selección orientada en la captura de los elementos expresivos, acentuando sus rasgos en detrimento de los que conviene ocultar (...) Es, pues, una

estilización hacia lo deforme, lo monstruoso o lo abyecto.”<sup>151</sup>

En la literatura de la picardía no puede faltar, desde luego, - el deseo de libertad; ni las afecciones morales ni la rigidez burguesa - pueden sustituir a la emancipación desenfocada. Todo este mundo de desme- dido realismo no es más que una reacción al idealismo y a las heroicas - sublimaciones que se pueden encontrar en la narrativa caballeresca y pas- toril. La literatura picaresca, de tal manera, se convierte permanente- mente en asidero cultural por medio del cual se pueden advertir una serie de factores históricos, políticos y sociales. El pícaro se revela como el gran personaje que cuestiona enfáticamente una serie de afecciones que se observan con toda amplitud en la sociedad española. “Se trata ahora de - presentar los valores literarios que ofrece este cuadro, en la medida que la situación del pícaro nos permite gozar de un punto de vista nuevo en - la literatura: la sociedad vista desde abajo, y, para decirlo de una vez, la sociedad vista desde el punto de vista del rencor.”<sup>152</sup>

Si antes, en el pasado literario español, se habían presentado alusiones a las ínfimas jerarquías sociales en obras como El libro de - buen amor o La Celestina, ahora, en la picaresca, esta minúscula determi- nante vital se engrandece en importancia hasta tomar un primer plano pro- tagónico y temático en la narración misma. El marginado se convierte, en este caso, en instrumento óptico en la observación de la realidad. “Ob- sérvese que se trata no sólo de una ‘revolución’ por la que el de abajo - pasa a ocupar la posición del de arriba, sino que lo que va a cambiar es

el modo de interpretar el conjunto social."<sup>153</sup>

Ahora bien, en su constante insistencia estética por surtirse de lo permanente de los veneros tradicionales, Buero Vallejo se circunscribe al marco picaresco aprovechando distintas posibilidades para introducirse en una vena social y moral de significativo interés; el dramaturgo reacciona contra los formalismos de una rígida burguesía llena de convencionalismos para redescubrir nuevamente a los obligados adeptos del despojo social. En el teatro buerense se ofrece el testimonio del resentimiento y de la rebeldía de estas personalidades a través de obras como Hoy es fiesta y El concierto de San Ovidio donde los antiguos testimonios picarescos se convierten en aproximación y permanencia de una colectividad sustentada en inciertas conformaciones morales.

### 3.6.1 HOY ES FIESTA

La clase media toma, una vez más, un primer plano en la dramática buerense cuando se trata de la obra Hoy es fiesta estrenada en 1956; nuevamente es la permanencia del realismo el que toma presencia privilegiada en la creación del dramaturgo para juzgar, enjuiciar o redimir la crisis de un microcosmos común y representativo de una amplia colectividad; realismo que permite un acercamiento teatral en el que vuelven a surgir los paralelos galdosianos y, sobre todo, los elementos de la evocación picaresca. Como si el mundo no hubiera modificado sus actitudes en el devenir del tiempo, como si España no se hubiera sumado a una con-

temporaneidad, como si la problemática de una realidad enfrentada a un sistema social hubiera sufrido un estatismo o una continuidad vuelven los ímpetus tradicionales del "pícaro" a tomar bríos en la dramaturgia bueriana.

El drama parece rememorar la tragedia clásica al estructurarse con ciertas bases aristotélicas; de tal manera, tiempo y lugar rigen los paradójicos devenires de la referida visión teatral en la cual las pasiones, los ideales y las esperanzas de un grupo de seres humanos son expuestos en la creatividad de Antonio Buero Vallejo. La anécdota da inicio con el descuido de la costumbre cotidiana: Nati -portera del edificio en que se desarrolla la acción- deja accidentalmente abierta la puerta de la azotea; los vecinos descubren la semejante alteración del empecinado hábito y se apoderan del terreno vedado. Nati es el estereotipo de la portera ensoberbecida por la supuesta alcurnia de sus privilegios; ella y solamente ella puede ascender a la azotea y usarla a su antojo porque -en la proclamación de una alevosa autoridad- se ha adueñado del terreno ajeno sin permitir el uso del mismo a los habitantes de la empobrecida construcción.

Tomasa y Manola penetran al campo prohibido y se adueñan de la comarca vencida; la antigua imposición ha sido abolida y la comunidad se ha hecho dueña de la situación. Suben sillas y vino para pasar un especial día de fiesta en la improvisada terraza; se advierte, de tal forma, la sicología del pueblo que se rebela contra la voluntad arbitraria. El -

terrible cancerbero ha sido burlado y los vecinos gozan del sol, del aire y del paisaje de la codiciada azotea; Sabas y Paco, dos pícaros mozalbetes, la hacen suya en un santiamén convirtiéndola en cancha deportiva. - Muy distintas personalidades se van presentando en el libre escenario para dar muestra clara de sus tristes afecciones; para unos es lugar de trabajo, para otros es sitio de ilusiones y para otros más es paraje de confrontaciones.

Entre los más destacados personajes de los quince que presenta el escritor está la lectora de cartas que vive, justamente, en una vivienda cerca de la consabida azotea y que es la única -aparte de la meticulosa portera- que tiene contacto con el terreno negado; vulgar pitonisa que ha hecho de sus supuestos poderes un intercambio económico para que puedan vivir ella y Remedios. Estas supuestas hermanas compartieron un campo de concentración y, desde entonces, han llevado una extraña complicidad; la guerra, singularmente, las hermanó y a pesar de sus constantes reproches y de su incompatibilidad de caracteres van unidas por la vida en enferma y compleja convivencia.

En la considerable variedad de seres humanos que presenta el dramaturgo se encuentra también Silverio, hombre que compone toda clase de averías técnicas, que pertenece -evidentemente- a una clase social de mayor jerarquía que el común de los demás vecinos; vive con su esposa Pilar la cual aparte de sufrir una fatigosa sordera está condenada a morir en cualquier momento por un incurable mal. A pesar del buen inicio de su

relación, entre ellos se ha dado un especial desvío: Pilar fue ultrajada físicamente durante la guerra y, de la obligada unión, concibió y parió una hija; este inocente ser muere por un aparente descuido de Silverio - quien al casarse con la madre la había adoptado. En la dramática bueren-- se, este tema -el de la hija perdida- dará lugar en el futuro al drama - Calmán donde se tratará nuevamente; el despojo irreparable de la descen-- dencia perdida toma constancia y reincidencia en el teatro del dramaturgo español. Además, la carencia auditiva de Pilar tiene una importante sig-- nificación: las limitaciones corporales, tan frecuentes en Buero Vallejo, se presentan en la personificación psicológica como si la mutilación fisi-- ca fuera todo un sucedáneo del menoscabo moral. En Silverio se da el re-- mordimiento del hombre afligido por un crimen que no cometió, pero que - -de alguna manera- deseó; Pilar, a pesar de sus carencias físicas y mora-- les, comprende la situación de su pareja tratando condescendientemente de liberar a su marido de la carga que lo aqueja; son como dos islas impene-- trables en su soledad anímica que, a pesar de sus intentos, no alcanzan - auténtica correspondencia.

Además, están presentes en el drama Balbina y su abnegada hija Daniela; aunque ellas son personajes profundamente contrarios, unidos por las leyes de la herencia y los devenires inexplicables de la vida, permanecen condenadas a la estrecha convivencia a pesar de su antagonismo mo-- ral. La madre como la hija han probado los sinsabores del descenso so-- cial ya que, seguramente, en alguna época, conocieron mejores momentos. - La miseria las aqueja y las consume, pero la soberbia de Balbina no le -

permite aceptar esta cruda realidad ante el vecindario; en tal medida, la atormentada mujer inventa toda clase de escaramuzas para poder sobrevivir. Daniela se consume en la vergüenza que le concede el engaño y desea desempeñar una labor remunerada, pero Balbina se niega definitivamente a que esto se lleve a efecto.

Ahora bien, como es un supuesto día de fiesta la lotería se establece -entre otras- en esta fecha como incierta posibilidad de triunfo; en la azotea se dialoga sobre un importante acontecimiento: los principales vecinos han comprado diversas cantidades de billetes a Balbina que - los ofreció públicamente en días pasados. Como es lógico suponer todos en el edificio ansían que el azar les favorezca, incluso insisten en consultar a Doña Nieves, la adivinadora, para saber que les depara el destino - al respecto. A pesar de que los milagros pocas veces suceden, en este caso, lo imposible se convierte en realidad: el billete previsto por Doña Nieves asombrosamente ha salido premiado. El recogijo rápidamente inunda las almas de los afortunados jugadores y una desmedida alegría se hace - dueña de la acción. Sin embargo, las ironías de la vida cobran vigencia - en el drama. Daniela descubre a Balbina que, realmente, había engañado al vecindario dándoles en venta billetes que ya habían caducado. La acción - climática se determina con un tono de gran agudeza puesto que los compradores incautos quieren agredir físicamente a la fraudulenta causante. Al ver a la soberbia Balbina humillada y vencida, Silverio consigue que la - colectividad la perdone sin acusarla judicialmente; la solidaridad popular se hace presente dando muestras de que las veleidades morales que han



padecido no los ha desprovisto de la capacidad de redimir. En un solo comentario sobre las vejadas mujeres Silverio denota una realidad social de España: "Nuestro clásico quiero y no puedo. Son bien desgraciadas las - dos."154

Daniela, ante el reclamo hiriente de la madre por haberla des-- cubierto, decide suicidarse, pero es salvada por Silverio; esta circuns-- tancia entre altruista y desesperada es -para él- profundamente signifi-- cativa. Ha pagado la deuda que tenía con la vida, igual que acontecerá en Calmán; si no fue capaz de salvar a la hija de Pilar ahora, en cambio, - ha podido rescatar a Daniela de tan desastroso destino. Ante tal situa-- ción, Silverio sufre una intensa toma de conciencia. Decide, entonces, - confesar a su esposa el descuido y el rechazo que sentía -en verdad- por la niña muerta ya que en ella veía la vejación insuperable del soldado - anónimo.

La guerra y el franquismo, como continuación de la misma, están presentes una vez más en la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo como incesante oprobio; la unión del matrimonio no puede llegar a una feliz consumación porque el peso del pasado los persigue en un tormento interminable. Sin embargo, la redención no se da de ninguna manera; una vez más la paradoja se hace presente en la obra, ya que Pilar muere a consecuencia de un golpe recibido en la anterior trifulca sin conceder la palabra liberadora; el perdón no se ha alcanzado y, ahora, en tan crítico momento para Silverio y para el espectador, se escucha la sentencia entre consoladora

e irónica de Doña Nieves: "Hay que esperar ... Esperar siempre ... La esperanza nunca termina ... La esperanza es infinita ..."<sup>155</sup>

Los personajes, en general, señalan, por medio de la lotería, - la salvación de su individual e intransferible mediocridad vital. La felicidad, la libertad y el ansiado cambio de fortuna es aguardado pasivamente por medio de un golpe de suerte. Estos personajes no establecen la legítima lucha del esfuerzo propio, débiles seres que están acostumbrados a una realidad impuesta, personalidades incapaces de esforzarse por alcanzar un anhelo; pero inconformes porque esa apetencia no se puede hacer realidad se orientan, entonces, hacia los devenires de la suerte. Esperan con irracional esperanza que el destino les conceda -como extraordinario acto de magia- lo que ellos son incapaces de labrarse; es tal la desviación de sus afanes que lo que debieran obtener por lucha ardua quieren - que les pertenezca como si fuera un derecho humano. "El azar reemplaza - entonces a la voluntad, el inmovilismo a la acción, la enajenación a la libre facultad creadora del espíritu."<sup>156</sup> Silverio también espera como - esperan los demás; él no se inclina hacia los beneficios materiales y - quiere, en cambio, la reparación de una actitud malsana y bochornosa. En este personaje se critica el no enfrentamiento con su propia realidad; - son tan fuertes los impedimentos anímicos para confesar sus culpas que - cuando se decide, finalmente, a declarar la terrible verdad, Pilar ya ha muerto y el perdón esperado se convierte en perenne castigo. Por no en- - frentar sus responsabilidades a tiempo y asumir una adecuada actitud ante su esposa y ante él mismo la oportunidad se le ha fugado definitivamente,

sólo queda en sus brazos el cadáver de su amada como ofrenda presente al eterno mutismo.

"Quince personajes intervienen en el drama. Son suficientes para darnos una imagen viva y completa del mundo social al que pertenecen: la clase media baja, la clase proletaria. (...) es la angustia de la pobreza, de las renunciadas cotidianas, de la privación y de la sordidez. Es también ... otras cosas. ¿Cómo salir de ese mundo?"<sup>157</sup> El vecindario goza desde el amanecer hasta el anochecer y así como el día se va muriendo - también el entusiasmo va declinando; en sólo unas horas el referido grupo siente el gusto por el día de asueto, la apertura sorpresiva al universo privado, la nueva perspectiva de la realidad, el contacto con los elementos naturales, el premio de la lotería puesto a sus pies como el gran paliativo a todos sus pecados, la desilusión por tan despiadado despojo y, finalmente, el remedio de los pobres: la posibilidad del mañana significado en la esperanza, pero proyectado en forma de realista y consciente actitud.

Si se recuerda la novela picaresca escrita por Vélez de Guevara se puede advertir que el escritor logra dar una realidad colectiva del Madrid de la época con la estratagema creativa de levantar los techos de las habitaciones para observar la intimidad de los diversos habitantes, - en Hoy es fiesta no se emplea un recurso igual debido -seguramente- a la imposibilidad realista de semejante situación; ante la exigencia que implica, en muchas ocasiones, el sentido común, el dramaturgo ha tomado un

manejo de heterogéneas personalidades y las coloca sobre el techo de sus modestas habitaciones -en contacto con el paisaje urbano- para mostrar -sus desalentadas vidas.

Si en la primera obra estrenada por Buero Vallejo la escalera -se denota como espacio sacralizado, en este caso, el sentido estricto de la dimensión físico-dramática es la azotea. La imaginación del escritor -resulta magnífica cuando logra dar un marco colectivo tan especial; lo -que hubiera podido efectuarse en una plaza pública o en un patio comunal como sucede en Los signos del Zodiaco de Sergio Magaña se realiza en este espacio excelso que tiene algo de intemporal. Parece que los personajes hubieran sido estatificados en su compleja y sufriente realidad para observarlos en sus carencias y afecciones, escrupulosamente, por algún -"diablo cojuelo"; con un pretexto circunstancial el escritor convierte a los espectadores en masivos estudiantes que siguen las disposiciones del diablillo travieso de la novela del siglo XVII que muestra el triste devenir -en muchos casos- de sus propias aflicciones.

"¿Tema de este drama intenso e incruento, drama de almas y de -temperamentos? Como todos los de Buero Vallejo: un trocito de vida, las -ilusiones y desesperanzas, las alegrías y los dolores, el realismo crudo cotidiano y los vagos ensueños excepcionales, la apocada picaresca y la -nobleza humilde ..."<sup>158</sup> están presentes en Hoy es fiesta; el espionaje -que realizan los vecinos desde la nueva e insospechada perspectiva de la azotea los lleva a considerar el mundo de otra manera. Ellos se sienten -

engrandecidos por un solo día desde las alturas del conjunto habitacio---  
nal). Desde el pretil de la construcción exaltan su poder de observación -  
y atisban a sus conocidos escudriñando sus formas de vida, cual sucede -  
con el "diablo cojuelo" que despoja de la techumbre a cuanta casa se le -  
pone enfrente. Además, en la obra teatral el dinero pasa a un plano fun---  
damental que sólo el miserable le sabe conceder; ambas situaciones son -  
similares a las que acontecen en el universo picaresco: "Siempre me pre---  
gunto de qué vivirá esa mujer de la esquina. Entre todo lo que tiene en -  
la cesta, no llega a seis duros."<sup>159</sup>

En el drama cuestionado la vena picaresca aflora a través de -  
personajes y circunstancias puesto que el engaño y la habilidad para so---  
brevivir son indispensables; el fraude y el embuste, la desventura y la -  
picardía, la congoja y el anhelo están a la orden del día tanto en situa---  
ciones como en personajes. El ambiente popular está representado espe---  
cialmente por las comadres Tomasa y Manola: el lenguaje que emplean, el -  
aparente cambio de fortuna, la consideración de necesidades indispensa---  
bles, la desilusión de la vida y la esperanza de una mejor fortuna son -  
elementos que cooperan a la conformación de una fantasía picaresca.

Cuando discuten Nati y Tomasa por la posesión de la azotea dos  
mozalbetes Intervienen socarronamente; Sabas y Paco son los nombres con -  
los que son designados por el escritor. La actitud de sus bromas, la tro-  
pelía de su desenvoltura y el carácter de sus embustes parecen inspirados  
en el arte picaresco como sucede cuando rompen la chapa de la puerta que

libera el terreno prohibido rompen y se burlan también de toda una disposición social; de tal manera, los habitantes de la vecindad se han apoderado de lo ajeno aparente -el espacio vital de una azotea- pero que, sin embargo, seguramente, debiera ser suyo.

Entre los elementos y las circunstancias que tienen relación con la antigua raíz de lo picaresco están ciertos rasgos de Silverio. El ha corrido mundo y ha desarrollado toda clase de actividades; su sentido estético y su habilidad técnica se reducen simplemente a la ejecución de un empirismo que se fundamenta en la mundanidad de un devenir: "Y me fui de casa. París, Londres ... Y mis pinceles y mis libros de Física bajo el brazo. (...) Era un imbécil, pero sobre todo, un completo egoísta. Lo que yo quería era divertirme sin trabajar. (...) Un tipo de feria: casi un saltimbanquí. ¡Es la felicidad!"<sup>160</sup>

Ahora bien, el gran fraude de la obra sólo una mente de linaje picaresco lo podía efectuar: "Doña Balbina es, probablemente, el personaje que conecta esta obra de un modo más claro con toda una literatura costumbrista, anterior, que Buelo toma como punto de partida para trascenderla."<sup>161</sup> Esta mujer es, a su manera, una pícaro tan pícaro como la misma Justina de López de Ubeda que engaña a cuanto cristiano se lo permite; el hambre es capaz de afinar los sentidos hasta lograr semejante escaramuza. Balbina ha jugado, precisamente, con la esperanza del vecindario, pero el destino la ha castigado mucho más que a los inocentes incautos que ella había engañado. La fortuna, aparentemente, se ha acordado

de los lastimeros seres que están obligados a convivir de manera promiscua ... "Pero una trampa de picaresca, como las que de tiempo en tiempo, recogen las páginas de sucesos, hará que la suerte, para una vez que cae, tropiece con el pequeño fraude de un falso boleto de lotería. (...) La pequeña pillería es entonces la vergüenza y el drama."<sup>162</sup>

Como sucede en la literatura picaresca, en la obra Hoy es fiesta el sentimiento de los personajes se considerará como sustancia de toda una cosmovisión del mundo; se ponen de manifiesto las lacras sociales que parecen asfixiar -en lucha cruel y constante- a los seres humanos que tienen la esperanza de la superación, aunque ésta sea, en verdad, el anhelo ciego de un fácil enaltecimiento. Estos personajes no se pueden redimir ya que están condenados porque han perdido la conciencia de su "ser" y de su "estar". Tanto en la picaresca como en el presente drama la perspectiva de la realidad es descarnada y la moralización que ésta implica es evidente: una toma de conciencia brutal se hace patente en ambas directrices. En los únicos que permanece una real esperanza y la posibilidad de superación es en los jóvenes; como sucede casi siempre en la dramaturgia bueriana, la posibilidad futura está en la nueva generación. Daniela y Fidel tienen ante ellos, si son capaces de lograrla, la realización que no pudieron alcanzar Pilar y Silverio. "Conflictos de radical sinceridad de personajes que deben aceptar en pie y en vida el juicio y la condena por sus errores."<sup>163</sup>

Como se ha podido advertir, el dramaturgo se surte -en esta -

ocasión- de las vías expresivas provenientes de la picaresca para mostrar el cuadro de un universo sufriente que tiene su estirpe en la permanencia de la tradición literaria española. La obra cuestionada se inspira, al - igual que la vena de la que procede, en el antihéroe y en los deméritos - del universo que lo produce; semblanza de una colectividad que manifiesta como marco referencial sus antiguas afecciones. La tradición se muestra - como enjuiciamiento crítico de un pasado que Buero Vallejo dispone como - recurso dramático-expresivo.

### 3.6.2 EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO

"... la novela picaresca, que alguno ha llamado con razón 'la - epopeya del hambre' (...) Es una obra de carácter satírico, pues lo que - en ella cuenta no es el héroe sino los medios sociales por los que atra- viesa. Nos pone en contacto con el pintoresco mundo de los ciegos limos- neros y vecinos de las pequeñas villas, los hidalgos sin blanca pero pre- suntuosos, los vendedores de bulas, etcétera."<sup>164</sup> En El concierto de San Ovidio, estrenada en 1962, se ofrece temáticamente, como ya se había men- cionado antes, la estafa física y moral que se realiza contra un grupo de ciegos en una barraca de la feria de San Ovidio ... "mientras ríe la pa- rroquia, vigila el policía y se enriquece el propietario."<sup>165</sup>

Aparte de la muy directa relación que establece la obra con el teatro didáctico, también se pueden sorprender en ella una especial con- ección dramático-literaria con el teatro velleinclanesco, especialmente en



lo que se refiere a las extremadas exaltaciones del llamado "esperpento". "La originalidad estilística del esperpento, en tanto que forma expresiva, no impide su conexión con formas expresivas de tradición popular - trascendidas por Valle-Inclán."<sup>166</sup> La deformación o exacerbación grotesca de una realidad propone una toma de conciencia para que el espectador - capte sensiblemente las formas equívocas y abyectas que le son presentadas. El "esperpento" denuncia, de esta manera, las flaquezas y afecciones de un universo degradado; pone de manifiesto la angustiosa verdad que se esconde bajo las disimuladas manifestaciones de la falacia social.

El esperpento y su permanencia implica el destierro de una realidad precisa, imitadora o fotográfica para volcarse, en cambio, en una deformación sistemática de la misma; identidad de un pensamiento -el del escritor- que, volitivamente, enfoca la perspectiva que presenta en forma de una parodia exacerbada en sus propias connotaciones, sin reticencias - ni discreciones. El propósito esperpéntico enfoca los niveles populares - de ciertos estratos sociales, como si la vida de los poderosos no fuera - necesario cuestionarla o como si este cuestionamiento se debiera realizar en función de las represiones que la sociedad pudiera observar ante las - audaces advertencias; para poner al desnudo los estigmas de las pudientes esferas se tiene mayor cautela y el ataque se ejecuta de manera indirecta. Se caricaturiza a los pobres con franca adecuación aunque -veladamente, por supuesto- se está otorgando, también, una imagen en contra de los niveles institucionales de un crítico universo; si a los favorecidos por el azar como caudillos de una sociedad permiten desenfadadamente que bajo

su potestad sucedan las aberraciones que ofrece la esperpéntica actitud - es porque ellos son los disimulados, pero principales culpables de que - subsistan las grotescas venas de un ambiente envilecido: "¡Si vieran, qué espectáculo para ellos! (...) ¡He dicho que, si viérais, el público sería otro espectáculo para vosotros! ¡No lo olvidéis!"<sup>167</sup> Enuncia indignada--- mente Valentin Haij en el momento climático de El concierto de San Ovi---  
dio.

Si en la aportación estético-dramática precisada por Valle-In-  
clán en la escena española se recrudescen las afecciones mismas de una so-  
ciedad en crisis, si el universo esperpéntico afirma el exceso y la de-  
gradación como verdadero derroche en que el delirio de la morbidez puede  
desmitificar una serie de tapujos sociales, en el drama en cuestión los -  
grotescos elementos de esa dramaturgia se muestran, también, magistral---  
mente manejados. El ambiente es sórdido en las inclinaciones negativas -  
que se refieren y, por supuesto, los intereses ruines denuncian a la so-  
ciedad que los ha provocado; el tono adecuado para la didáctica obra es -  
fársico y muestra personajes "tipo" como pueden ser los glaciales repre-  
sentrantes de la autoridad, la temible priora del hospicio y el astuto Val-  
lindin: el comisario y el oficial de policía se manifiestan en favor del  
poderoso sin intervenir adecuadamente contra la vejación que se efectúa -  
en el grupo de invidentes. La especuladora religiosa comercia con la raza  
humana pues en ella prevalece el estereotipo del que trafica económica y  
espiritualmente con los atribulados seres que están a su cargo. Y Valin-  
din de alcurnia moral deleznable -por su parte- es la personificación de

una nueva picardía exacerbada puesto que él es el principal instigador de las graves indignidades que se cometen contra los desvalidos ciegos.

Todos estos personajes están marcados con un énfasis caracterológico que obviamente los remite hacia la ascendencia esperpéntica; en tal visión de la sociedad parecen exaltarse, especialmente, las afecciones psicológicas, los retorcidos temperamentos y los demedidos quebrantos, cual si la pluma de Valle-Inclán hubiera tenido -por azares de lo inexplicable- alguna intervención en la dramática gestación de El concierto de San Ovidio. Así declara David amargamente: "¡No queremos que nos crean imbéciles!" "El pavo real, las orejas de asno, las palmatorias, nuestras muecas para leer las partituras al revés ... y nuestra horrible música! - Cuanto peor, mejor, ¿no? ¡El espectáculo consistía en servir de escarnio a los papanatas!"<sup>168</sup>

Ahora bien, no hay que olvidar que la casta del esperpento no surge imprevista o improvisadamente de la fecundidad artística valleinclanesca, sino que tiene -como en casi todas las preñeces literarias- una serie de fuentes antecesoras o inspiradoras que aunque no restan mérito al fenómeno estético generalmente atribuido a Valle, sí explican más adecuadamente el acontecimiento literario representado por éste que se ofrece en la escena hispánica en la primera mitad del siglo XX. También se debe considerar que los elementos esperpénticos se encuentran diseminados en la cultura occidental dentro y fuera de España; en ésta, por ejemplo, se precisan en antiguos textos como sucede con La Celestina y El Corbacho

y de aquí se presentan, muy especialmente, en la permanencia del universo profuso y múltiple del remedo realista llamado "picaresca". "... antes de Valle-Inclán hay ya manifestaciones literarias, no insignificantes, que responden de manera cabal a la conformación del esperpento, con tanto o más rigor que los productos 'conscientes' que encontramos en la obra del Inquieto autor gallego".<sup>169</sup> Como se puede advertir, la alegoría sarcástica que se hace de la sociedad a través de las formas tradicionales de la picaresca parece tomar cauce e inspiración en la estética esperpéntica. Una y otra se sirven de las ruindades que se muestran en el ámbito humano para denotar incisivamente una cuestionable realidad. "Con otras palabras: una 'teoría', con una pormenorizada serie de rasgos paralelos, que muestren que, en efecto, de pocas obras (incluidas las de Valle-Inclán) se pueda decir que cumplen, como El Buscón, con las 'leyes' básicas del esperpento."<sup>170</sup>

La picaresca es una forma de reacción social en contra de valores nobiliarios y eclesiásticos impuestos a través de una tradición generacional; ámbito de represiones y correctivos que se muestran en cuestionable guía espiritual de la vida cotidiana. Juicio esencial de supuestas virtudes que, por supuesto, resultan caducas, paradójicas y degradadas; impulso de tergiversadas especulaciones sociales donde la verdadera supervivencia se muestra en la fechoría y en el atrevimiento magistral de su realización. La consigna, por lo tanto, es la habilidad de entrarpar al prójimo sin la obvedad del acto y en el astuto despojo -en mayor o menor medida- de la ajena y sugestiva hacienda. El ideal del pícaro es -

superar la problemática de los inmediatos en función de un intenso conocimiento del mundo que dé por consecuencia una forma de vida más desahogada y con mayor estabilidad social; actitud que se aprovecha para satirizar firmemente a una sociedad de valores quebrantados. Protesta que se establece en función de una humanista individualidad que se vuelca en la rebeldía del oprimido.

En el personaje de Valindín se da una forma consecuente de la repercusión de estos principios; él ha aprendido -a la perfección- lo que es el lenguaje psicológico-social del pícaro. La artimaña es la gran fuente inspiradora en el impulso mismo de los turbios engaños contra el mundo; el embuste es, en este sentido, la afirmación crítica y resentida -contra los valores establecidos en una sociedad desigual y arbitraria. -Embaucadora personalidad -la del gran villano de la feria de San Ovidio- pues lo que no ha obtenido por la supremacía ontológica al nacer en un cierto estrato social lo alcanza por la falacia de sentimentales suposiciones altruistas; en él y sus determinantes se da, también, una enfática crítica a las deformaciones humanas que en desventurados retorcimientos -han provocado un personaje con actitudes degradadas moralmente como sucede con Valindín.

En relación a los antecedentes de tal personaje, en la obra se establece que al abandonar la Marina el "temible embaucador" -gracias a la protección del Barón de la Tournelle- consigue un empleo en la casa -real: peluquero de un príncipe que nace muerto. Esta necrológica situa---

ción no impide que Valindín siga cobrando el sueldo correspondiente a este cargo. La burocracia y el anquilosamiento social de toda una época - quedan demostrados con semejantes condiciones de trabajo; el personaje - referido atiende y cuida el cabello de alguien inexistente. No importan - los accidentes insospechados que las vicisitudes vitales pueden presentar pues una disposición real podía ser absoluta, eterna y, definitivamente, impropcedente; se devengan sueldos y pleitesías, seguramente vitalicios, - como pago a tareas que resultan imposibles de cumplir. De tal forma, orgulloso del absurdo desacato, Valindín lo explica a Adriana: "¡Dios bendiga a nuestro rey! (...) Ríete, pero gracias a eso llevo espada. (...) - Los peluqueros reales pueden llevarla ... (...) Nuestro hijo la llevará - también, aunque sea de cuna humilde ... (...) Porque el dinero valdrá - tanto como la cuna cuando sea hombre, ya lo verás. ¡Y tendrá dinero!"<sup>171</sup>

La posesión del dinero implica el gozoso alcance del poder y - para remontarse a éste- el pérfido personaje es capaz de pasar por encima de cualquier obstáculo sin importar el sentido de justicia ni la dimensión de la arbitrariedad que el caso requiera. Por lo tanto, la obtención del poder se logra, específicamente, mediante la explotación premeditada y alevosa del ser desprotegido como es el inválido visual. Valindín -maestro del embuste- estafa, humilla, manipula y realiza cualquier tipo de bajeza que se necesite con tal de satisfacer su ambición - personal. De esta manera, aunque el personaje tenga paralelismo y origen en la picaresca ha sido trazado caracterológicamente por el dramaturgo - para que sus acciones provoquen un rechazo definitivo en el público. En -

cambio, se otorga una notable diferencia en el pícaro tradicional -Lazarillo o Guzmán- que es disculpado por el lector debido a su simpatía innata y a la justificable necesidad que lo obliga a efectuar toda clase de fechorías contra una sociedad que lo asfixia.

El pícaro, en su personificación original, se rebela contra una supremacía social establecida que lo apabulla moralmente; Valindín no reacciona contra una clase social o un poder establecido, sino que utiliza premeditadamente al ser más desprotegido de la raza humana para someterlo a una despiadada burla en función de personales e innobles intereses. En el pícaro se establece una serie de quebrantos morales en una particular sublimación; el heroísmo del antihéroe. En cambio, la picardía que se establece en la personificación de Valindín está sustentada en la transposición misma de ese heroísmo al manifestarlo en el oprobio de una maligna proyección. Valindín no se subleva contra el poderoso en el que se precisa el homenaje abyecto a la soberbia de una condición, contra el pudiente que cifra su especial potestad en la acumulación incesante de materiales económicos o contra el abolengo ontológico de una alcurnia de heredada estirpe; la manipulación que realiza va encaminada hacia el infortunado que ya es -de por sí- un marginado social por la invidencia involuntaria de su orgánica mezquindad.

El pícaro tradicional conoce los deleites del engaño porque sabe que su privilegio está en la habilidad para proveerse físicamente de lo que carece; Valindín emplea la superioridad que le concede su supuesta

condición de vidente para mancillar a los desvalidos ciegos a causa de una desmedida codicia. Tal personalidad dramática es la del representante de una sociedad que necesita afirmarse morbosamente en las carencias de sus semejantes para concebir erradamente la placidez de una supremacía: "¡Dejad que rían! ¡Todos nos reímos de todos; el mundo es una gran feria! ¡Y yo soy el empresario y sé lo que quieren! ¡Enanos, tontos, ciegos, tullidos! ¡Pues a dárselo! ¡Y a reír más que ellos! ¡Y a comer a su costal!"<sup>172</sup>

Palabras -las del anterior parlamento- que presentan toda una filosofía de la vida, palabras que declaran una visión del mundo y que tienen cierta conexión con la picaresca, palabras que parecen provenir de otras épocas o de otros textos como sucede cuando el ciego dice a través de la memoria de Lázaro: "-Yo ni oro ni plata no te lo puedo dar; mas avisos para vivir muchos te mostraré. Y fue así, que después de Dios éste me dio la vida, y siendo ciego, me alumbró y adiestró en la carrera de vivir."<sup>173</sup> O cuando el Buscón informa: "Consideraba yo que iba a la corte donde nadie me conocía -que era la cosa que más me consolaba-, y que había de valerme mi habilidad allá."<sup>174</sup> Palabras que se pueden relacionar, incluso, con pícaros más actuales en su gestación ya que pertenecen al siglo XX; por ejemplo cuando el Compadre Miau expresa en Divinas palabras: "¿Que un día la dejo o me deja? ¡Siempre habrá corrido mundo!"<sup>175</sup> O cuando Crispín refiere en Los intereses creados: "¿No es así la vida, una fiesta en que la música sirve para disimular palabras y las palabras para disimular pensamientos?"<sup>176</sup>



En El concierto de San Ovidio Buero Vallejo presenta con penetrante profundidad las grandes contradicciones éticas que padece una sociedad en crisis; mundo histórico en que la corrupción se ha arraigado - como un parásito al "deber ser" impidiendo que éste se desenvuelva libre y correctamente como sucede generalmente en la literatura picaresca: la razón ha sido sustituida por el engaño, el derecho por la iniquidad y la abnegación por el agravio; la opresión a los personajes que provienen del pueblo es evidente, la afrenta al menesteroso es irrefutable, la pobreza del marginado es notoria y la enfática protesta social que implica la obra se hace, manifiestamente, dueña de la situación.

De alguna manera se puede intuir que el sentido de la tradición picaresca está presente en el creador al realizar esta semblanza teatral; basta recordar la designación que muestra el dramaturgo cuando indica - "pícaro de ferias" para introducir al personaje de Nazario en la obra, - aunque, desde luego, el específico e infamante pícaro de la misma es Vallindín. Este es castigado con el desamor por parte de Adriana, que si al principio del drama acepta al amante por comodidad, al final lo rechaza - por la evolución que ha sufrido el personaje femenino; también es humillado con la no realización del hijo deseado pues esto implica la frustración de una destructiva heredad. Finalmente, David da muerte al embaucador porque de esta manera el escritor castiga la ignominia de una voluntad nociva; la muerte, impartida por mano justiciera, significa el escarmiento estricto de una colectividad moral.

Teatro de evocación plástica y de añoranza literaria que rebela un ámbito de marginados y desprotegidos para cuestionar las vicisitudes - de un presente pleno de inseguridades éticas. En tal forma, la tradición se vuelca a través de la remembranza de la siempre vigente picaresca como causa pedagógica y como enfática proclama contra una sociedad seriamente afectada.

### 3.7 INFLUJO DE LA COMEDIA DE LOS SIGLOS DE ORO. EL HEROISMO Y LA SALVACION DE LA VERDAD

Como es sabido, el teatro clásico español alcanza determinación sólida y definitiva a través de la presencia magnífica de Lope de Vega, - gran creador del drama nacional y popular conocido generalmente bajo el nombre de "comedia"; severa designación que en relación a la estructura - genérica contemporánea resulta demasiado rígida ya que en este tipo de - teatro se ofrecían lineamientos cómicos, melodramáticos, trágicos y, desde luego, interesantes combinaciones de los mismos.

La referida dramaturgia no alcanza afanes de elitismo específico pues no es un arte de consignas individuales sino de tradiciones populares donde permanecen manifestados todos los niveles de la sociedad en su momento histórico, desde la presencia representativa de la monarquía hasta el plebeyo rufián, el pícaro astuto o el gracioso regocijante. Lope de Vega se establece, en tal forma, como portavoz del sentir popular y - como portavoz de un pueblo fincado en sus tradiciones. Comunidad que se -

caracteriza por la vitalidad de sus convicciones y el rigor de sus determinantes sentimentales; esta sociedad requiere un teatro firme, auténtico, pleno de bríos expresivos y actualidad. De esta manera, el público al que iba dirigido se identificaba plenamente al enfrentarse con la cosmovisión propia de su ser, retroalimentación entre arte y pueblo que implica un sentido estético verdaderamente nacional.

Las reminiscencias tradicionales se manifiestan amplia y variadamente en la temática del teatro de los siglos de oro: la épica de la edad media, las leyendas nacionales, la evocación morisca, la historicidad hispánica y semblanzas de tipo religioso son aspectos característicos de esta dramaturgia. Así también temas provenientes de la literatura renacentista -caballerescos, pastoriles y mitológicos- fueron recreados por Lope que empleó libremente todos los recursos estéticos posibles de su época; este teatro tiene la capacidad artística de convertir en acción dramática lo que era novela, historia, poema, vida y circunstancia del alma nacional. En tal forma, el teatro se convierte en suma temática de la tradición y también de la vida actual en relación a la época en que se produce. "... ese hecho formidable de haber traspuesto en clave dramática lo que antes no lo estaba. Esta es la creación máxima del teatro español y su más genuina aportación al drama occidental."<sup>177</sup>

La estructura de los arhelos estéticos de esta dramática se sostiene en el enfoque tripartita en cuanto a la seriación de los actos; actitud que no respeta estrictamente las unidades aristotélicas y, por

medio de la cual, se puede adecuar libremente el ritmo mismo de la ané--  
dota presentada. Modificaciones técnicas, planos de tiempo y realidad se  
pueden ofrecer a través de esta moderna estructuración; en esta dramatur--  
gia se rechaza la unidad de lugar y de tiempo para darle definitiva im--  
portancia al elemento de la acción, circunstancia de gran trascendencia -  
en que se cifra con toda libertad la ejecución artística o el enjuicia--  
miento vital de la realidad ya que los personajes dramáticos pueden con--  
siderarse sin normas preestablecidas en cuanto a su expresividad espacio--  
temporal.

La preceptiva de esta dramática se debe también a la figura -  
prestigiosa del mismo Lope de Vega que en El arte nuevo de hacer comedias  
establece los cimientos intelectuales de la dramaturgia que preside, con  
gran celebridad, entre sus más destacados continuadores: Tirso, Ruiz de -  
Alarcón y Calderón de la Barca. Entre los elementos más importantes que -  
propone en el texto mencionado está la distancia hacia los moldes clási--  
cos: "Y cuando he de escribir una comedia,/ Encierro los preceptos con -  
seis llaves;/ Saco a Terencio y Plauto de mi estudio,"<sup>178</sup> Hace hincapié,  
además, en la imitación que pretendía de la realidad al pintar modelos de  
costumbres: "Ya tiene la comedia verdadera/ Su fin propuesto, como todo -  
género/ De poema a poesía, y éste ha sido/ Imitar las acciones de los -  
hombres"<sup>179</sup> E insiste, también, en dar gusto al público por medio del in--  
genio y del ofrecimiento de temas adecuados: "Siempre el hablar equívoco  
ha tenido/ Y aquella incertidumbre anfibológica/ Gran lugar en el vulgo,  
porque piensa/ Que él sólo entiende lo que el otro dice."<sup>180</sup>

Buero Vallejo, en su infatigable búsqueda en cuanto a formas - tradicionales que den vida y proyección a su teatro, no podía olvidar -por supuesto- la dramática de los siglos de oro; fuente artística de diversos elementos que el dramaturgo del siglo XX ha sabido aprovechar en su captación estética por la vigencia que éstos representan: el sentido popular, el nacionalismo incisivo, el simbolismo proveniente del teatro medieval, los problemas del honor y de la integridad moral quedan establecidos en la dramaturgia buerense que pretende la creación de un teatro de alta proyección colectiva. Estos son elementos basados en la tradición que se manifiestan primordialmente a través de dos constantes del teatro de Buero Vallejo que son el heroísmo como consigna vital y la salvación de la verdad como determinante moral.

"El honor-virtud, (...) identificado en su raíz ontológica con la dignidad personal, mueve a unos hombres del pueblo o al pueblo como colectividad, a la realización de acciones que los alzan, dramáticamente, al plano del heroísmo."<sup>181</sup> Heroísmo que se convierte en principio moral - pues para el pueblo español la honra mueve las inquietudes y las pasiones en cuanto a la defensa de una entidad ética como se muestra en Peribañez y en Fuenteovejuna. Si el honor es uno de los temas principales en la dramática de los siglos de oro, éste se muestra bajo un nuevo sentido ético en el teatro bueriano. Sentido moral que tiene gran conexión con el implante literario de Juan Ruiz de Alarcón en sus dramas heroico-nacionales como Ganar amigos, Los pechos privilegiados y La crueldad por el honor. "En estos tres dramas el héroe fundará su heroísmo más en la virtud

que en la sangre, más en la fidelidad a la propia conciencia moral (...) El conflicto surge, precisamente, del choque entre la persona y el mundo."<sup>182</sup>

En relación a la verdad, no se puede olvidar la presencia inevitable de ésta en la dramática buerense y en el teatro alarconiano. El principio de autenticidad se encuentra fundamentalmente en toda la literatura teatral del siglo de oro para que se concedan los valores éticos que precisa; honor, principio monárquico, religiosidad no se pueden evidenciar sin el sustento magno y riguroso de la insigne certeza: "De la verdad, altísimo atributo/ En que corre parejas con la historia./ Mirad - si es digna de corona y gloria."<sup>183</sup>

### 3.7.1 MADRUGADA

"La verdad no es tanto un saber cuanto un contacto, un estado de acuerdo o bienestar, en todos los posibles sentidos de las palabras bien y estar: estar bien y estar en el bien, sí, pero asimismo beatitud en el estar, en el fluir constante del ser."<sup>184</sup> En este caso, en la gestación de Madrugada, estrenada en 1953, el dramaturgo se orienta hacia el drama policíaco, aunque -por supuesto- la acción no se sostiene en la pura maquinación de la incógnita para encontrar un culpable y un inocente sino que tiene también la profundidad filosófica que caracteriza al teatro bueriano; no es la simple experimentación por medio de la intriga y el suspenso la que interesa específicamente al escritor. El sentido de -

la verdad se dispone una vez más como forma de ubicación a un universo individual y moral en crisis.

La obra se inicia con la muerte de Mauricio, afamado pintor que vivía libremente con su amada Amalia. Sin embargo, en los últimos tiempos la relación entre la pareja se había enfriado -sin razón aparente- de una manera notoria. "La acción consiste en la denodada búsqueda, por parte de Amalia, de la verdad del amor de Mauricio, su amante, que acaba de morir, repentinamente, tras una grave tensión en las relaciones de la pareja."<sup>185</sup> Amalia se debate espiritual e intelectualmente por saber si Mauricio se había retirado de ella por alguna afección real descubierta en la protagonista o si ese enfriamiento en sus relaciones provenía de la maldicencia ajena, especialmente si la actitud malsana procedía de alguna intriga condicionada por los familiares del finado; seres que desde su puritanismo e intransigencia siempre habían reprobado la libre convivencia entre ambos, sin estar ligados por las convenciones matrimoniales.

La imagen física de Amalia en las connotaciones establecidas por el dramaturgo, es definitivamente impresionante: una mujer bella, sin maquillaje, pálida y demudada como plañidera de la antigüedad, vestida formalmente y lista para librar la batalla más importante de su vida a las cuatro y cuarto de la madrugada. Mujer íntegra que se ha volcado afectivamente en la pareja escogida y que no comprende la incógnita de su escisión amorosa. ¿Por qué Mauricio se alejó de ella en los últimos seis meses de vida? ¿Cuál fue el motivo? ¿Cuál fue su culpa? Es indispensable

que Amalia conozca la verdad porque, como se manifiesta siempre en la obra buerense, la estricta veracidad es el magno asidero para establecer y asimilar la realidad; el heroísmo de su actitud se ofrece en el valiente enfrentamiento que sostiene contra un mundo adverso.

Ella, cual Marcelina Polo en la gran novela galdosiana Tormen-to, quiere saber la verdad y sólo la verdad; lo único que necesita esta atribulada mujer para poder seguir viviendo es la certeza de los acontecimientos que llevaron a Mauricio a semejante enfriamiento. No es la fortuna económica la que puede traer serenidad al sufriente personaje; sólo el conocimiento estricto de la autenticidad sucedida puede darle fortuna para asimilar la vida pasada e iniciar un futuro basado en la solidez de lo fidedigno. "Esta pasión por la verdad, que mueve a Amalia, le sitúa en un plano común a Ignacio, Mary Barnes y otros personajes contemplati- vos."186

Y, justamente, en función de encontrar la verdad, la verdad que ha quedado en secreto y que le ha arrebatado la muerte, surge la inquietante anécdota dramática. Amalia cita a los familiares de Mauricio informándoles que éste se encuentra muy grave y que está a punto de morir, cuando -en realidad- el referido personaje ya ha muerto; acuden a la llamada Dámaso que es hermano de Mauricio acompañado de su esposa Leonor y de su hija Mónica que, en el trazo de su personificación, resulta muy diferente si se le compara con la mezquindad moral de sus resentidos pa- dres.



Dámaso y Leonor son los parientes pobres que se debaten entre sus miserias físicas y sus miserias morales; la estrechez de sus sentimientos no puede perdonar al que ha triunfado y al que ha sobresalido. Cuentan paso a paso la holgura ajena y es tal su egoísmo que les parece un verdadero despilfarro, incluso, el dinero que la misericordia del destacado desaparecido les ofrecía compartidamente; entre muchas frustraciones se contempla la de no poder alternar presuntuosamente en sociedad como ellos quisieran. Tan soberbios en sus carencias como resentidos por la fortuna ajena. Ambos necesitan testimoniar la beligerancia de una jerarquía social por medio de objetos que lo acrediten; si él lleva sobre el pecho falsas insignias, ella porta en sus brazos pulseras de oro que, cursivamente, hace sonar con cualquier pretexto. Detalles significativos con que los ha determinado el dramaturgo para mostrar la inconformidad patente de sus endebles y extremas personalidades.

En Mónica, por su parte, se establece toda una contienda moral; ella divaga entre la obligación ética que siente para con sus padres y la Justicia que sabe que reside en la parte representada por Amalia. Conoce cercanamente lo que es la frustración de la mediocridad, la indignidad de la pobreza para el ser soberbio, la envidia abyecta hacia el poderoso, la petición obligada al pariente rico, pero también entiende -a través de las visitas a que le obligaban sus padres- la estabilidad de una condición moral en el encuentro afectivo, la serenidad de un estado feliz, el triunfo digno en función de una labor creativa y el afecto desinteresado que se patentiza en forma de protección para con ella.

Ante el extremo al que llegan los acontecimientos, la balanza de la Justicia que la adolescente representa se inclina finalmente por la heroica mujer que es capaz de arriesgarlo todo por rescatar la dignidad de un amor quebrantado a las limitantes de la muerte. El personaje de Mónica no es nuevo en la dramaturgia de Buero Vallejo; ella es la significación enaltecida de la esperanza por medio de la sangre Joven. Ella sostiene una hermandad espiritual con Daniela en Hoy es fiesta, ella mantiene un vínculo moral con Isabel en Aventura en lo gris, ella está también ligada con Mariquita en El sueño de la razón y con la idealizada Charito en Calmán.

Ante el aviso familiar, se incluyen también en la escena otro hermano de Mauricio que es Lorenzo, su hijo Leandro y, posteriormente, Paula. La protagonista de la obra informa a los allegados que su amante se encuentra en estado Inconsciente y que por medio de una inyección se le puede reanimar para que modifique el testamento que beneficia a la familia y lo emiende en función de ella. Por supuesto, nada de esto es cierto; el pintor en pleno uso de sus facultades mentales y morales se ha matrimoniado con Amalia que mantiene en secreto este hecho y que ha testado en favor de ella. A pesar del distanciamiento de los últimos meses, con esta actitud la relación afectiva ha sido respetada y enaltecida por Mauricio. "Este personaje invisible, inmediato, pero que se presiente sobre su lecho mortuario, es uno de los aciertos fundamentales de Madrugada. Pesa sobre todas sus escenas."<sup>187</sup>

Lo que busca Amalia por medio del ardid mencionado es descubrir -si su intuición no la engaña- cual de los familiares realizó la intriga contra ella para dividir a la pareja en la armonía afectiva que la caracterizaba. De tal manera, les plantea el siguiente ofrecimiento: si alguno de los presentes confiesa el engaño urdido contra ella no usará el recurso médico de la inyección y la fortuna del supuesto agonizante será para ellos, si nadie testimonia su culpa personal reanimará a Mauricio para despojarlos de la atractiva herencia. La tensión dramática se acrecienta debido al factor tiempo pues Amalia sólo cuenta -y ella lo sabe- hasta - las seis de la mañana para lograr su propósito; si en este lapso no logra su cometido lo que indaga permanecerá oculto para siempre. "A una hora - determinada, vendrán a disponer la capilla ardiente y en ese momento, - descubierta la mentira, los familiares de Mauricio volverán la espalda a Amalia, quien ya no podrá averiguar de ese modo la verdad que busca."<sup>188</sup>

De pronto -sorpresivamente- se presenta Paula, pariente lejana no requerida, que, en verdad, viene a luchar por el amor que siente por Leandro sabiendo que éste siempre ha estado interesado en Amalia. En - cierta forma, en la obra se ofrece alguna semejanza espiritual entre la - protagonista y Paula ya que ambas se interesan más por las consideracio-- nes afectivas que por los bienes materiales.

La inesperada e incómoda presencia de la recién llegada inten-- sifica el suspenso dramático ya de por sí tirante en extremo. En el últi-- mo momento, cuando la situación parece -en realidad- insostenible, Amalia

descubre lo que ha perseguido tan acuciosamente: los grandes culpables de la calumnia son Leandro que enamorado de ella envía un anónimo a Mauricio informándole de unas supuestas relaciones adúlteras, y Lorenzo que en una entrevista con Mauricio ratifica que esas relaciones son con el propio Leandro.

Minutos antes de que el drama finalice, la verdad queda establecida y el relajamiento catártico se apodera de la protagonista y del espectador. "Cada choque de intereses y de personalidades, revelaba un nuevo rincón de vida oculta, pero siempre se escapaba el secreto que la protagonista trataba de develar (...) Aquella luz del día que barrió las sombras siniestras de la congoja vale por toda una preceptiva dramática."189

El binomio ignominioso entre el padre y el hijo queda al descubierto; de ahí que a las únicas personalidades de la obra que, justificadamente, el fallecido esteta había evitado en su herencia fueran los arteros falsarios. Leandro ha sido el hombre abyecto que no tiene miramientos en infamar una conducta digna con tal de lograr sus arteros propósitos; su intriga, sin embargo, sólo habrá de alcanzar la dispersión desastrosa de la ya evidente heterogeneidad familiar puesto que la verdad ha impuesto sus evidentes principios éticos. Personaje "activo" que es capaz de establecerse en lo arbitrario o lo inadmisibles para realizar las potencias de su voluntad, por eso su triunfo se desmorona en el marasmo de la frustración.

Aunque en la unión filial y paternal se complementa la difamación, en realidad ambos personajes son terribles adversarios: el padre está contra el hijo y el hijo está contra el padre porque, desgraciadamente, el uno es digno del otro y los dos conocen la franca temeridad del contrario. En Lorenzo se testimonian la ambición, la codicia, el desenfado de la insolencia, la mezquindad de su egoísmo envilecido y, por supuesto, la sordidez espiritual. Como ejemplo de lo indicado, cuando Amalia -en un momento dado- se descuida, Lorenzo convence a Dámaso de la conveniencia de asfixiar al supuesto enfermo para impedir que éste pueda modificar el consabido testamento; por eso, cual el orador de Palabras en la arena la protagonista de Madrugada acusa a Lorenzo públicamente al enterarse de que es un criminal en potencia: "¡Y para los dos que me han calumniado de verdad, ni un céntimo! ¡Ni una palabra! (...) Un silencio que no significa celos, como temí al principio; un silencio que no envuelve al padre y al hijo porque éste hubiese seducido a su mujer, ¡sino porque los dos la han insultado! (...) Un silencio por el que me recobra ... desde el otro lado de la muerte. (...) Asesino."<sup>190</sup>

Si en otras ocasiones, el dramaturgo ha tomado como fuente de inspiración un mito clásico, una parábola bíblica, un cuadro famoso o un personaje histórico; en este caso, en cambio, sostiene una absoluta relación con la tradicional comedia española de enredo y más recientemente con la narrativa de orden policiaco.

En el presente caso, en la estructura del drama, se emplean to-

da clase de elementos que provienen de la novela policiaca: la ocultación de un cadáver, una incógnita establecida que flota constantemente en el ambiente, un variado número de sospechosos que pueden ser los culpables de la gran calumnia, la mayoría de los personajes tienen un motivo para haber cometido la infamia, una herencia por la cual se ponen en evidencia bajas pasiones, un intento de asesinato en busca de beneficios personales, un aullido espeluznante que se reitera para enfatizar la tétrica ambientación, una celada que se ofrece para encontrar al culpable y una fiel ama de llaves, tan intensamente involucrada en el núcleo familiar, que parece no tener vida personal más allá de los intereses de sus propios amos. Es interesante señalar que con los recursos más frecuentes de la narrativa policiaca, Buero Vallejo logra un clima dramático de primer orden sin perder la trascendencia moral que se establece siempre en su dramaturgia.

La obra en cuestión parece un verdadero reto en las sendas teatrales de Antonio Buero Vallejo en cuanto a la temática que establece; muchos de sus contemporáneos habían usado ya tramas de estirpe similar en cuanto a la referencia policiaca y el enigma a descubrir. Prueba fehaciente de semejante situación son obras como Usted puede ser un asesino y Adiós Mimí Pon-pon de Alfonso Paso o Carlota y El caso de la mujer asesinadita de Miguel Mihura; sólo que en estos creadores el tema policiaco era conducido hacia las vertientes de la comedia. El enredo podía alcanzar prestigiosas directrices que se dirigen hacia la confusión plena y la situación hilarante. Aspiraciones teatrales que no trascienden lo coti---

diano ni van más allá de lo meramente cómico.

Buero establece a través de Madrugada que se pueden usar los mismos recursos de tensión dramática y confusión anecdótica para lograr una dramaturgia de magníficas posibilidades y, desde luego, de mayores alcances en la profundidad de sus significaciones. Esta obra es una reacción a un medio ambiente dramático de poca monta -como en general es toda la producción buerense- para brindar con las mismas determinantes temáticas un verdadero ofrecimiento a la teatralidad hispánica. La comedia de enredo no implica como característica el designio específico hacia los superficiales menesteres de la realidad y muestra de esto son los dramas de "capa y espada" con situaciones también entreveradas que surgen en el siglo de oro español. Buero Vallejo parece decir a través de Madrugada: -¿Si diversos dramaturgos parten de esta herencia cultural y son artifices en lo intrincado de la línea representativa, por qué no trascienden sobre ese medio tradicional a un teatro de mayor calidad estética?

El proceso dramático de la trama se advierte a través de los elementos mencionados, pero, además, se precisa, -sobre todo- por un objeto físico que está presente en el centro de la escena y que consiste en un enorme reloj de pie que va midiendo lenta pero inexorablemente el paso del tiempo; este recurso hace que el espectador acreciente su interés receptivo por los acontecimientos que se suceden en la escena. Amalia tiene justamente dos horas para descubrir la verdad, las dos horas reales en las que está planteada la duración del drama. El espectador puede consta-

tar en su personal reloj de pulso el estricto y devastador paso del tiempo; es decir, el tiempo real, cronológico y universal es el mismo, en esta ocasión, que el tiempo dramático que se evidencia en el desenvolvimiento de la acción.

El intermedio entre los dos actos que debe durar quince minutos corresponde incluso al tiempo de supuestas acciones teatrales que tendría desarrollo mientras tiene duración el entreacto. Si en El sueño de la razón el público no oye lo que tampoco puede escuchar el personaje principal del ensordecido Goya, si En la ardiente oscuridad y en El concierto de San Ovidio el público no puede ver lo que tampoco pueden observar, en un momento dado, los seres escénicos, en Madrugada el efecto de "inmersión", como lo llamaría Ricardo Doménech, se otorga por la inflexible precisión de un tiempo cronométrico y común en el que están enlazados los personajes dramáticos y también el auditorio expectante.

En su búsqueda constante por encontrar adecuados senderos para la creación dramática, Buero Vallejo se vuelve hacia la más antigua tradición occidental para dar una sólida fundamentación estructural a Madrugada. "Se ha permitido el lujo de respetar las tres unidades aristotélicas de una manera rigurosa. No vamos a decir en los días de hoy, que ésa es la única fórmula de teatro; pero sí la más decisiva y penetrante cuando logra vencer las tremendas dificultades que a sí misma se impone."<sup>191</sup> Asunto, lugar y tiempo se funden en una alianza que se ofrece como nueva cosmovisión; se pretende partir también de una unificación temática -eros



y tanatos- para ofrecer una serie de vivencias humanas con magnificencia técnica, sobriedad anecdótica e inherente tradicionalismo en las bases escénicas.

Sus indagaciones no permanecen en el recurso trivial o infructuoso sino que resultan avanzadas proposiciones de una considerable filosofía teatral; la creatividad de su estética se enfrenta a toda clase de problemas de construcción dramática y es un verdadero desafío a los dictados de una escena agobiada y caduca. "Ya el tema de Madrugada no tiene parangón con los temas frecuentes de nuestro teatro actual. Nada de comedias domésticas, ni de polémicas oportunistas, ni de toninadas caprichosas."<sup>192</sup>

En cuanto al sentido del heroísmo, éste se ofrece a través de la verdad que es una constante ética y estética en la producción general del dramaturgo; en un mundo en crisis y de constantes quebrantos la verdad contra un mundo adverso es la gran forma de ubicación que tiene el ser humano para condicionar equilibradamente sus desvirtuados senderos. La certeza es la base fundamental para aquellos que se determinan como adeptos en la construcción de un mundo mejor; lo auténtico implica el conocimiento consciente de una realidad en que el establecimiento de las circunstancias alcanza un enaltecimiento moral. El heroísmo se fundamenta en la búsqueda de la verdad durante toda la obra, tanto en la interrogante en cuestión como en el encuentro personal y vivencial del personaje principal. La rigurosa precisión para alcanzar el descubrimiento de la

verdad implica que la protagonista quiere salvaguardar contra la maquinación y la muerte el sentimiento sublime de su amor personal; de la significación estricta de los acontecimientos -necesidad vital- depende su personal destrucción o redención. "Lo mostrado es no sólo la necesidad de la verdad, sino dos de los modos de compromiso con la verdad, uno impuro en que la verdad es un simple valor de cambio, y que sin negarla la prostituye, y el otro, el representado por Amalia, puro, que es el que triunfa en el drama."<sup>193</sup>

La verdad es una actitud personal y estética en Madrugada y se puede comprender también como una herencia cultural que proviene del teatro de los siglos de oro; el juego barroco entre mentira y certeza, entre tergiversación de situaciones y autenticidad final de las mismas, entre enredo de una madeja vital y desenredo sublime de lo verdadero es recurso magno de tal teatro. Recurso tradicional que íntimamente pervive en la dramaturgia de Buero Vallejo y que se testimonia de manera adecuada para administrar diversas formas de acción en la trama. Durante el proceso indagador, el escritor desorienta al espectador con variados estímulos para que, posteriormente, se revelen los acontecimientos ciertos de la situación a la manera de las comedias de enredo; el suspenso preciso de la pieza de Buero es la búsqueda y la salvación de la verdad, como sucede también en Calmán en Aventura en lo gris y, en general, en toda la obra del escritor.

Ahora bien, para un esteta sumergido en un mundo de connotacio-

nes morales tan importantes, como sucede con el referido dramaturgo, es - absolutamente justificable su preocupación por la verdad y en este sentido -aunque sean tan distintos momentos históricos- tiene un fuerte paralelo con la figura de Juan Ruiz de Alarcón: "Los valores de su teatro son de tipo moral e intelectual más que de tipo estético. Le interesa la verdad más que el arte, o, mejor dicho, su arte no sacrifica la verdad."<sup>194</sup> En distintas épocas, ante diversas circunstancias, los dos dramaturgos se ocupan ostensiblemente por una ubicación colectiva e individual de su mundo contemporáneo porque para que se establezcan los altos valores tradicionales del espíritu hispano como son el honor y la justicia como formas de heroísmo, éstos necesitan tener por equilibrado cimiento el fundamento estricto, magno y ético de la verdad.

### 3.7.2 CAIMAN

"Fundado su teatro en la necesidad de la verdad, a la cual van unidas la libertad y la esperanza como el fruto a la raíz, el drama bueriano va siempre más allá, en el campo de las significaciones ..."<sup>195</sup> - Verdad que trasciende el tiempo como elemento estético y que proviene de remotas edades en la literatura española, especialmente de la tradición - que se precisa en la dramática de los siglos de oro ya antes señalada.

Después de sus dramáticas evocaciones de inspiración plenamente histórica, Buero Vallejo en su drama Caimán, estrenado en 1981, retorna a sus antiguos incentivos y nuevamente la clase media se ve enjuiciada en -

el espacio sacralizado que se menciona con el nombre de escenario; el realismo, en este caso, nutre al teatro y éste -redención estética del hombre- devuelve en síntesis crítica la sustancia realista.

La obra plantea la historia y la relación de un matrimonio magisterial empobrecido por los devenires burocráticos y gubernamentales que, a pesar de cierta afinidad moral, se encuentra en un momento de crítica tribulación en su vínculo conyugal. Rosa y Néstor, que así se llaman los integrantes de tal pareja, han perdido a una pequeña hija de nueve años de edad que cayó, accidentalmente, por una especie de cloaca al intrincado drenaje de Madrid; han pasado lamentables dos años sin que se le haya podido localizar ni viva ni muerta. Néstor ha asimilado su desaparición, pero ella, en cambio, no ha podido aceptar la pérdida irremediable de la niña que a través de la obra se muestra alegórica y teatralmente representada por una luz azul y por la sonoridad de breves parlamentos que, supuestamente, sólo se testimonian en la mentalidad de la insatisfecha madre.

Néstor es el hombre que acepta los aspectos negativos de la realidad para lograr la afectiva trascendencia de ellos. El ama a su esposa y quiere modelar nuevos afanes para el futuro ... "¡Terminando con la corrupción, con los solares de las estafas y de la muerte, con los traficantes de armas y de drogas, con la miseria que empuja al crimen! Iluminando por una sociedad nueva!"<sup>196</sup> El es el personaje de la conciencia, de la comprensión, de la aceptación de un pasado inconveniente. Néstor es

la contradicción a la apatía de un siniestro destino trazado; no está vencido ni habrá de claudicar ya que su objetividad ante lo irreparable lo rescata para ofrecerle, al final de la obra, un mundo que se ha modificado hacia el despliegue de una verdadera identidad.

Dionisio es el tercero e importante personaje del triángulo afectivo y humano que implica la obra; se ha hecho amigo del matrimonio desde hace tiempo y siente una atracción especial por Rosa, atracción que nunca se afirma específicamente hasta qué punto ha llegado. Se trata, en este caso, de un pobre relojero que tiene toda clase de problemas económicos en contra de un digno transitar por la llamada realidad. Por si esto fuera poco, su pierna fue destrozada por el estallido de una granada y la brutal implicación que esto traerá sobre su espíritu es inevitable; el osado belicismo y las desmesuras del pasado están presentes, obsesivamente, en la mutilación corporal. La pierna postiza, la "patachula", como la llaman sarcásticamente en el barrio, es la alegoría atroz de una serie de carencias y frustraciones. El egoísmo que surge de su crítico estado anímico se remite a una enfática autocompasión que es, seguramente, la primordial sustancia de su carácter. Triste en su negación, solitario en su hermetismo, insalvable en sus afecciones, dista mucho de ser el personaje mutilado que condiciona una imagen lastimera al público; tiene, más bien, algo de grotesco en su reprimida y complicada trayectoria.

Tan obsesionado en los imposibles como la misma Rosa y tan enloquecido en el sufrimiento que su naturaleza, funestamente, jamás se -

cifrará en la realización personal ni en la reconciliación con el mundo. Su evocación única es la del pasado sufriente: "Y reza por las noches ... (...) para que le crezca otra pierna. Y el buen Dios, callado."<sup>197</sup> Dionisio, además, -en sus inquietudes románticas- alienta a Rosa en la insistencia de las erróneas fantasmagorías. En una visión de la realidad que presupone el logro para el materialismo de la aceptación y la conciencia, él se reduce, sintética y significativamente, a ser el gran equívoco que implica la evasión.

Rosa, por su parte, se identifica en sus lecturas con una su-  
puesta leyenda peruana que narra la historia de un anciano jefe de una  
tribu indígena que, cual Jonás, es devorado, en este caso, por un calmán;  
desgracia de la cual logra escapar cuando lo rescata su hijo. Rosa dice  
vivir en el "calmán" y espera ser rescatada por la hija extraviada cuando  
ésta retorne al hogar. Situación alegórico expresiva de donde proviene  
precisamente el título de la presente creación dramática buerense. Rosa,  
además, se distrae de sus atribuladas meditaciones dirigiendo un grupo de  
aficionados histrionicos; entre sus alumnos se encuentra Charito que ha  
tomado gran afecto por su maestra y que es la mayor de una paupérrima fa-  
milia.

Charito es atacada sexualmente en un solar cercano a la casa de  
los protagonistas con lo cual se esclinde, aún más, la relación con sus  
padres de base inexistente. Su madre, Rufina, se ha visto obligada a men-  
digar ante las inevitables penurias económicas y no ha entendido nunca, -

además, los anhelos adolescentes de su hija; ser de clase social baja, - es la imagen misma de la mujer acosada por los problemas económicos y cotidianos de un medio social imperturbable y avasallante. Ella es la equivalencia y la representación del ser abrumado por los problemas morales y de supervivencia característicos del medio al que pertenece; la carencia se magnifica desmedida y despiadadamente en su personalidad y, además, en su trazo dramático el pretendido sacrificio es la consigna de una generación vencida.

Charito, en cambio, encarna la exégesis de la sangre nueva en una caduca visión de la existencia; ella logra, ella puede, ella trasciende porque rebasa los límites de las siniestras afecciones. Ella -en su designio como personaje- es también la contrapartida femenina al de Rosa; Charito es la revelación de la vida, Rosa en su ceguera, es, en cambio, la ignominia de la muerte.

La adolescente violada es convencida por Néstor para que realice una protesta judicial sobre el desmán cometido en ella. El matrimonio, mientras tanto, es llamado a reconocer el cadáver de una infante que según Néstor es Carmela; asunto que, por supuesto, altera profundamente a Rosa que rechaza obsecadamente la evidencia. Al final del drama, cuando la temperatura moral ha llegado al máximo de su desvarío, Rosa se suicida y Dionisio desaparece para siempre. A pesar de la diferencia de edad, Charito se convierte en la nueva esposa de Néstor y también se revela que el personaje de la Dama que ha sido la narradora de la acción es la misma

Charito madurada, reflexiva y realizada en su unión conyugal. Néstor, a su vez, por medio de este matrimonio, constituye la España que no se amedrenta ante las adversidades y que se une a la nueva presencia -la adolescente y su arrojo- de una juventud con pasado, pero fructífera en su proyección.

En cuanto al personaje de Rosa se trata, en este caso, de una mujer madura aún atractiva que se refugia en sus actividades teatrales y en su propia creación literaria. Sin embargo, esto no es suficiente para conformarse con la situación de la hija perdida y por su propia mano alcanza su desastroso final; la evasión suicida alcanza la extrema ruptura con la realidad que la asfixia. El retorno de Carmela -evocación nefasta- implica en las erróneas apetencias femeninas el olvido de la miseria, de la niñez, del estigma y del quebranto al que se ve reducida su empecinada conducta. Rosa representa la torpeza vital, el no encuentro, la no realización. España resentida en el desvío de su orientación espiritual -ya que las desventuras del rencor no le permiten aliviarse con las mieles de la superación por el empecinamiento de un anhelo pasado tan vano como infortunado; ella muere porque no tiene fe y el ímpetu de su desvarío -muere con ella porque no confía en la autónoma salvación que el apogeo del mundo concede a los que quieren realizarse.

Personalidades las de Rosa y Dionisio que son espejo de la complejidad humana; irradiación de un acontecer que se reprocha obstinadamente su cimentación vital, ya sea por aletargamiento o por inconformi-



dad, ya por sublimación enajenante o por deformación generalizada de una sociedad. El "no querer saber", el "no querer sentir" y el "no querer ser" es a lo que están reducidas estas presencias. Tan resentidas de su origen, tan tenaces en su desviación, tan profundamente erradas en sus horizontes que son símbolos específicos y elocuentes de la decadencia existente en el vivir español del siglo XX.

La obra en cuanto a su desenvolvimiento no implica un retroceso oficioso en la temática del escritor, más bien tiene el sentido de retomar con un nuevo enfoque la tradición realista condicionante de la clase media que ya se había ofrecido en obras anteriores como Historia de una escalera y Las cartas boca abajo que se analizarán más adelante. Después de que el dramaturgo irrumpe en temas con una connotación francamente historicista como sucede en Un soñador para un pueblo y en El sueño de la razón, el drama Calmán es el retorno al paisaje moral de una realidad social siempre crítica.

Nuevamente, Buero Vallejo establece la alusión a un mundo oscuro en que el desempleo, la escasez y la incomprensión forman parte del conjuro y equilibrio de toda una cosmovisión. La clase media y las galdosianas coincidencias que se establecen en esta obra buerense se consagran como perspectiva histórica de un nuevo momento crucial en el proceso hispánico: la muerte de Francisco Franco en 1975 y la modificación moral, social y vital que esto -directa y fundamentalmente- implica. La obra cuestionada finaliza estableciendo un mundo de esperanza y redención en -

cuanto a las perspectivas futuras.

Sin duda, el ser humano ha sido modificado por la historia y - por las épocas que ésta precisa; pero, además, el hombre siempre ha sido elemento de causa y efecto en las determinantes que le confieren las modificaciones vitales. Las pasiones y circunstancias humanas en la totalidad de su "pathos" se modifican en el transcurrir de la corriente vital; río de Heráclito que se renueva y se condiciona en cada recreación dramática entendida como fenómeno artístico.

El enjuiciamiento realista que manifiesta Caimán no se declara con la franqueza dramática de las primeras obras buerianas, sino que establece varias alusiones simbólicas; la referida realidad, en esta ocasión, se tiñe de imágenes subjetivas como sucede con los personajes de la Dama y de la misma Carmela. Esta situación es, sin embargo, absolutamente comprensible y válida si se advierte que Historia de una escalera subió a la escena en 1949 y que Caimán se estrenó en 1981; cuando se alcanza esta segunda fecha el lenguaje dramático ha modificado sus significaciones y - en el teatro de cualquier lugar del mundo son habituales las presencias, los símbolos, las alegorías, etc. Esto es, sobre todo, un lenguaje dramático común al uso expresivo de la época, lenguaje que no se desvirtúa al realismo fundamental que se recrea en el drama.

En la obra cuestionada se ofrece también una relación con permanencia tradicional de los dramas de capa y espada hispánicos pues se -

puede advertir que tal como en aquellos la salvación de la verdad es indispensable para analizar y estimular ese gran andamiaje que es devenir vital impercedero y en el cual el ser humano está inmerso. Tal como sucedía en el teatro español del barroco, la verdad es -en esta situación- instante maravilloso de reconciliación con el medio ambiente: la verdad es el anclaje de la solidez y la seguridad en el desarrollo de las directrices humanas.

Indica Dionisio en un diálogo climático en relación a Rosa: - "¡No le hables así, Néstor! ¡La estás matando!"<sup>198</sup> A lo que Néstor responde dando pruebas de su lucidez característica: "¡La estoy salvando con la verdad!"<sup>199</sup> Basta de tapujos; Néstor quiere la verdad y sólo la verdad ya que sin ella, tanto para el dramaturgo como para el personaje, el desenlace de la aventura vital pierde sentido.

No son los ensueños escapistas los que darán firmeza a la do-  
liente España. Néstor insiste en la aceptación sobre el tropiezo vital de su hija porque sólo de ese reconocimiento se lograrán realmente las tentativas de conformidad para una nueva vida personal y matrimonial. La verdad es su consigna, por eso insiste también en la declaración oficial de Charito y se niega a admitir el encubrimiento del acto delictivo; la certeza moral debe estar siempre presente ya que es su causalidad la que rige la vuelta de la tierra sobre su propio eje. La salvación de la verdad para la España nueva del post-franquismo es indispensable en su conformación para escindir-se definitivamente de toda clase de abstractos -

sortilegios y de antiguos resquemores.

La verdad, en tal caso, no estriba en la exaltación propia de siglos anteriores, sino por lo contrario en Caimán es un sentimiento íntimo del encuentro profundo y colectivo con el el despojo de antaño; la hija extraviada, la pérdida pierna, las francas alusiones a la guerra civil son el testimonio de una adversidad superada en la aceptación del acontecimiento para, después, forjar un mundo nuevo. Ya no hay grandilocuencias ni telúricas exaltaciones en la obra, sino el reconocimiento intelectual y afectivo en el destino de un pueblo animoso e indestructible que prevalece en Néstor. Su optimismo hacia el mundo que lo circunda es la aceptación social que desemboca en la participación colectiva de comunes y comunitarios intereses: cuando Néstor proclama: "Lo primero que todos debemos hacer es afrontar la vida y trabajar, tragándonos los sentimientos si es preciso."<sup>200</sup>

El sentido o el estado de heroísmo surge de un antagonismo entre el ser humano y el universo que le ha dado origen; el héroe surge del padecimiento doloroso que le ocasiona este conflicto. Si el héroe en otras épocas era el ser que fundamentaba su testimonio vital en cuanto a la realización de acontecimientos por encima de lo habitual, en el mundo degradado que ofrece Caimán es aquel que no pierde el camino de la templanza y la redención ética; el que a pesar de moverse en un ámbito decadente en que los "activos" han alcanzado el sortilegio nocivo de la praxis moral y social sigue adelante por las vertientes de la "contempla---

ción". El héroe en la dramaturgia bueriana es el ser íntegro que logra - transitar por la vida sin perder los elevados ideales en un mundo adver- so, se puede indicar que es un problema de supervivencia anímica.

Para convertirse en paladín de las circunstancias se requiere - la conversión en ser sufriente y, posteriormente, triunfar sobre el oprobio del contrincante. Ruiz de Alarcón, especialmente, en algunos de sus dramas se convierte en un virtuoso de la consagración misma de este proceso como sucede en Los pechos privilegiados, obra en que "don Rodrigo - preferirá caer en desgracia del rey y renunciar al amor correspondido de doña Leonor, antes que obrar en contra de su conciencia. Desobedecerá al rey que le manda actuar de tercero en la posesión de doña Elvira, hermana de doña Leonor. Al final, el rey, vuelto a la razón, premiará la lealtad y la virtud de don Rodrigo."<sup>201</sup>

En Caimán se establece un mundo antiheroico en que los valores al degradarse se han convertido en circunstancia y la circunstancia en - simple accidente del devenir histórico. Néstor resuelve su situación por- que nunca decae, porque el secreto de su heroica resistencia es la inte- gridad. De tal forma, sostiene durante todo el drama una lealtad absoluta hacia su propia conciencia; sus móviles y sus actitudes se consideran en relación a una concepción de la realidad lúcida y moral. La solidez de su autenticidad espiritual es para el público una lección ética como sucede con Don Rodrigo en Los pechos privilegiados.

Ambos personajes -en distintas épocas y dependientes de diferentes escritores- mantienen fervientemente sus espirituales convencimientos y aunque la adversidad esté en su contra se convierten en héroes absolutos de sus correspondientes dramas al reconocerse, finalmente, lo edificante de sus respectivas conductas. La consideración del rey en la obra de Alarcón y el encuentro afectivo en el drama buerliano son la recompensa a su heroica actitud. En tal manera, heroísmo y verdad -permanentes en la añeja tradición dramática española- parecen conflagrarse para dar una nueva disposición hacia el comportamiento social.

### 3.8 TRASUNTO DE LA NOVELA DE GALDOS

Benito Pérez Galdós es -en su magna, febril y armónica obra- toda una naturaleza; todo un mundo que se desprende de un purgatorio y de un infierno y que pretende elevarse sobre los horizontes de un paraíso ansiado y añorado; pero que, en la mayoría de las ocasiones, sólo se testimonia en el reflejo gris de la frustración. Universo de gran complejidad, de amplias revelaciones, de refinado análisis y de relaciones recíprocas que consolidan un macrocósmico testimonio de situaciones anecdóticas y temáticas. Testimonio que, a pesar de la espontaneidad de su presentación, tiene una esencial originalidad que toma consonancia y alumbra en lo permanente y en lo efímero de la vida misma. "Galdós no tardó en encontrar el tema de su obra: la sociedad española."<sup>202</sup> La realidad literaria es para él un enorme paréntesis de carácter tradicional - que determina, de manera íntegra, el acontecer de la sociedad. La insis-

tencia en la descripción de Madrid, de ese Madrid que tan obsesivamente - presenta, significa la búsqueda, el examen y la censura de un mundo en - crisis que está plagado de exponentes históricos, políticos, sociológi- - cos, éticos, eróticos, religiosos y, por ende, humanos.

La obra galdosiana tiene riqueza y profusión en cuanto a sus - maneras de narración que abarcan desde las ambiciones de tipo historicis- ta hasta los sutiles refinamientos psicológicos; desde la descripción de - índole minuciosa hasta las anotaciones de tipo abstracto o, simplemente - alegórico. Sostiene, además, una relación constante con las figuraciones verdaderas de la realidad al precisar el medio físico como gran marco del ámbito social.

Por otra parte, sus testimonios literarios superan la mera in- vestigación cotidiana en su observación espiritual para esclarecer, inte- lectualmente, el ámbito que le circunda. Un ámbito que en su siglo, en su momento característico, está constituido por los diversos sectores socia- les, especialmente por la medianía colectiva que forma la mayor parte de la sociedad citadina. En su momento, era tal la multiplicidad de aconte- cimientos y actitudes, tal la oscilación entre la asimilación de una teo- ría y su oposición, tales las situaciones internas que transformaban y - conformaban a la España cotidiana de las rentas y los pagos, de la preo- cupación constante por sobrevivir y de las zozobras por el qué dirán que un espíritu escogido como el de Pérez Galdós tenía que conducir sus inte- reses hacia ese sector que -elementalmente- se conoce con el nombre de -

clase media.

El escritor de La fontana de oro y Marianela tiene un enfoque - tan amplio en su cosmos narrativo que en sus escritos están presentes - tanto los quebrantos provincianos como las desventuras urbanas, sobre todo -en relación a esto último- ese Madrid que lo obsesionaba tan intensamente. Temática citadina que, de hecho, no se hace testimonio presente en ninguno de los otros representantes del "realismo" hispánico. "Realismo" de la urbe que prevalece como desgarrada y desgarradora constante en su obra narrativa y dramática; "realismo" en que se enjuician -simultánea-mente- tanto la aristocracia como el pueblo, y es aquí, exactamente aquí, donde Galdós parece enfatizar mayormente su analítica incisión, en esa - clase media triste y sofocada por todo el andamiaje social. De tal forma, los elementos determinantes de la sociedad desilusionan al artista y, éste, se erige como el más implacable crítico de su mundo contemporáneo.

Bueno Vallejo, siempre gran lector de Galdós, se acerca -sin - reticencia- a su engrandecida labor literaria; esto es absolutamente comprensible y justificable, si se piensa que en el momento biográfico de su generación ningún interesado en el arte literario escapaba a las aventuras y quebrantos de la instructiva producción del gran "realista" del siglo XIX español. En este sentido, la estética producción galdosiana resulta una dialéctica literaria y cultural que se revela en un laberinto - de vertientes humanas en que anécdotas y devenires se acumulan para ofrecerse a todo aquél que tenga a bien acercarse a esta obra.



Después de la vida clandestina, oprimida y subsidiaria que sufrió Buero en los años de la guerra civil y sus inmediatas repercusiones carcelarias decide, por medio del recurso teatral, enfocar sus ojos a la medianía opaca y sufriente de la sociedad media española. La interpretación moral de un universo presionante, el agobio de las disyuntivas políticas como expresión histórica y la marginación ética de un pensar y un sentir están fundamentadas en su dramaturgia realista como condición esencial de las fórmulas vitales. Se replantea, a la vez, los problemas de un sentir y de una tradición histórica que proclama la ubicación indispensable de la realidad; esto -desmedida e inolvidablemente- lo había hecho ya Pérez Galdós en el siglo pasado.

Dice Joaquín Casaldueiro sobre El amigo manso: "El cinismo, la necesidad, el engaño, el afán de figurar, la ambición social, la vaciedad acompañada de lugares comunes, la difícil aclimatación a un nuevo ambiente, el paso de una clase social a otra, el impulso incontenible de la democracia son los elementos que analiza el novelista y lo hace como un científico objetivamente."<sup>203</sup> Dice, por otra parte, Ricardo Doménech sobre Hoy es fiesta: "Quince personajes intervienen en el drama. Son suficientes para darnos una imagen viva y completa del mundo social al que pertenecen: la clase media baja, la clase proletaria."<sup>204</sup> La identidad paralelística se concatena entre un pasado y un presente que convergen en un mismo proceso creativo; si a ambos escritores lo que les interesa es el enjuiciamiento de la clase media desde sus más profundas determinantes -no desde superficiales proposiciones- es adecuado suponer que existen -

especulaciones similares en ellos. No hay mucha diferencia en la exégesis temática de los dos literatos cuando se advierte que la España de los años cincuenta en nuestra presente centuria y la España decimonónica pueden percibir afinidades sociales -entre otros aspectos- que sólo la tradición histórica puede explicar. Esa problemática tan doméstica y cotidiana, esa necesidad de encontrar un anclaje en la escala social, esa insistencia por revelar la escoria y la vivencia humillante de una cuestionante sociedad están tanto en Pérez Galdós como en Buero Vallejo.

El uno como el otro son, en tal sentido, literatos esencialmente objetivos y concretos en relación a la colectividad que los circunda. Resultan, en este propósito, grandes artistas del destino; el gran destino precipitado por el cambio de estructuras se instituye por obra y gracia de un arte prodigioso y por medio de una galería interminable de personajes que conjuran y manifiestan la conflictiva vitalidad de sus respectivas épocas y de su común país. Lo que se conoce, tradicional y permanentemente, como el espíritu de un pueblo está perfectamente actualizado, en cada uno de ellos, en forma de una dialéctica esteticista. Al ser escritores del destino -trágicos en la veracidad inobjetable de la causa y el efecto- están, virtualmente, desenvolviendo la historia tanto en el pasado como en el futuro. Sus realidades son unitarias, pues sólo a partir de una estructura nacional se explica el universo que descubren y, a la vez, dejan establecido un sentido futuro que se deslinda del presente.

No se debe olvidar, además, que el sentido de la historia está

en ambos escritores; de una manera declarada en Galdós y, seguramente, - más velada, en Buero, pero igualmente presente en la concepción misma de sus trazos literarios. En Historia de una escalera como en Doña Perfecta están las consecuencias de un desarrollo histórico como el análisis de - una gran revelación que concuerda con las teorías críticas de las ideas - lukacsianas. Para estos dos grandes de la estética escrita, la historia - es más, mucho más que un marco de acontecimientos vividos en una tempora- lidad determinada; es -sobre todo- la finalidad empírica que emprende, a través del error o del logro, el hombre como manera peculiar y sobresa- llente de los hechos mismos.

Buero Vallejo ha tenido forma, presencia y testimonio en las - nuevas generaciones, pero él, anteriormente, había tomado instrucción y - consciente criticismo de los que en la tradición literaria, tanto españo- la como universal lo precedieron. De tal manera, escudriña y asimila - "... a autores que dejan su huella: Dostoyevski, Ibsen, Shakespeare, Gal- dós, Valle-Inclán, Unamuno, Antonio Machado, Ortega."<sup>205</sup>

### 3.8.1 HISTORIA DE UNA ESCALERA

Aunque el examen vital correspondía a los establecimientos de lo impredecible, el arte literario -en sus propósitos realistas- trata de - apoderarse del testimonio mismo de la exégesis humana. El realismo tiene como rasgo tradicional, en su permanencia, una antigua vena en España que - habrá de continuarse desde muy remotos tiempos hasta llegar a Buero Va---

llejo; de esta manera, Historia de una escalera -génesis triunfal en su dramaturgia- presenta la concreción de un microcosmos pluralizado y heterogéneo que revela las afecciones de la clase media en España. El hombre, con toda su complejidad y totalidad, es el objetivo de la recreación y de la intuición que producen una imitación de la vida; imitación que, en ocasiones, sobrepasa al fenómeno vital mismo porque al abstraerlo lo establece como unidad.

La obra -estrenada en 1949- plantea como elemento fundamental, en cuanto a su expresividad escenográfica, la escalera de un edificio de departamentos. Esta se encuentra naturalmente situada en la planta baja y comunica -por una parte- al exterior, a la calle, a la colectividad del transeúnte, a la sociedad, al macrocosmos; por la otra concatena con el primer piso y con cuatro departamentos que son depositarios de niños, adolescentes, mujeres, hombres, familias, pasiones, sentimientos y humanos conflictos. Tal escalera es el punto de heterogéneas convivencias en cuanto al espacio vital; secreto sitio de afinidades y antagonismos entre fuerzas afectivas en pugna.

El drama se presenta en la usual división de tres actos; éstos, a su vez, están estructurados como entidades temporales diversas; el primero se determina en 1917, el segundo corresponde a 1927 y el tercero -suma y desenlace de tal totalidad- se establece en la época actual según el momento de creación de la obra misma, 1947. Por lo tanto, al inicio los personajes centrales tienen veinte años aproximadamente, después

treinta años y al final han alcanzado los cincuenta años; tres etapas, tres actitudes y tres proyecciones en un único espacio pero con triplicada dimensión temporal a la manera de la tradición lorquiana en Doña Rosita - la soltera.

Historia de una escalera expone la vida de cuatro familias que habitan los cuatro departamentos y cómo la convivencia de su desarrollo los va enlazando en afectos y rencores, en frustraciones y anhelos, en amistades y matrimonios. Fernando y Carmina que se aman no llegan nunca a una culminación amorosa porque falsos intereses afectivos los llevan por extraños senderos. Fernando continúa casado con Elvira por afanes personales en cuanto a intereses económicos y Carmina con Urbano por situaciones similares.

Fernando confía en el individualismo y en los desarrollos burgueses; Urbano, en cambio, cree en el sindicalismo y en los indicantes colectivos. En ellos se considera el simbolismo de la fraternal oposición, el enfrentamiento de las dos actitudes, la escisión confirmada de dos alaridos que ponen en jaque a una sola España. Ambos personajes fueron amigos entrañables, camaradas de juegos infantiles, confidentes y cómplices de similares pormenores y, sin embargo, un buen día, en sus corazones se empiezan a efectuar las distintas latencias y la cordialidad termina por dar paso a las fórmulas discrepantes y a las pasiones encontradas.

La divergente dualidad de convicciones -en este medio avasallador- no alcanza constancia redentora por ninguna parte. Las dos actitudes son malsanas y censuradas en la recreación teatral; ni Fernando ni Urbano, en tal forma, encuentran puerto donde guarecerse. Su castigo es el quebranto cotidiano, la infelicidad de la caída, el no encuentro amoroso, la frustración del ideal y -en el tercer acto- la conciencia de fracaso -pues la oportunidad vital ha sido desperdiciada y, así, ya no hay tiempo para volver sobre el camino. El dramaturgo, a la manera de Pérez Galdós, investiga las reacciones más diversas, simultáneas y contradictorias en un proceso continuo de transformación. De tal forma, la personalidad del hombre no está detenida en el tiempo, sino que transcurre a través de él calibrando un desarrollo, más que una meta indefectible y prefijada.

La obra presenta el mundo del "antes" y del "después" de la guerra civil; una actitud política y también una idiosincracia se establecen opuestamente en los representativos significantes. Buero Vallejo insiste en proporcionar al espectador una concepción devastadora de la realidad ya que los personajes se ven afectados y deteriorados por la contienda de 1936-1939, pero en ellos está -desde siempre- la circunstancia nociva. Urbano, desde el primer acto, es decir, desde su temprana juventud, peca de vano idealismo; su conciencia es ambigua, sus plies quieren ascender a estados sublimes y parecen olvidar su terrestre identidad y, tal vez, por eso, su situación moral se establece más en el altruismo imaginado que en el verdadero conocimiento de su momento histórico. Fernando, en sus afanes, recuerda la fabulística semblanza de Samaniego lla-

mada La lechera o a la misma Isidora Rufete proveniente de la tradición galdosiana en La desheredada. Tan poco sólido en sus recursos, tan encumbrado en sus ambiciosas pretensiones y, además, tan inconsciente en la - nitud de su egoísmo. La guerra, simplemente, revela e intensifica sus errados comportamientos, pero el equívoco y la aridez anímica se encuentran, desde antes, en sus personales convicciones.

Elvira es la de mayores fueros económicos en relación a los - circundantes vecinos; su padre es un comerciante que disfruta de cierta - holgura en comparación a la escasez ajena. Sin embargo, a pesar de estos privilegios, ella también es un personaje en que el desatino cobra sentido ya que en lugar de encauzar su hacienda personal hacia más acertadas - vertientes, su espíritu se establece en la banalidad del momento y en la desmesura de la apariencia. Ella sólo se afirma en los valores externos - de Fernando, sin medir, realmente, las carencias intrínsecas; por eso su fracaso no permanece en simple hipótesis, sino que tiene, ampliamente, - toda la connotación de lo real.

En Carmina, por su parte, no hay búsqueda ni intento porque la aventura del esfuerzo no está presente en su personalidad; resulta tan - apática como inconsistente y tan débil como conformista. En este personaje, la feminidad parece confundirse con los tintes de la timidez; la apatía y la miseria la llevan a aceptar el matrimonio con Urbano y, en tal - forma, por no defender la razón de sus afectos sólo encuentra -en su destino- la fatiga y el hastío.

En cuanto a las demás personalidades del drama, Rosa -hermana - de Urbano- está casada en el segundo acto con Pepe, hermano de Carmína, y en el tercero es una mujer abandonada que ha regresado a vivir con su familia. Por su parte, Trini -hermana de Rosa y de Urbano- se ha quedado - solterona y tan vacía como su misma hermana. Rosa tiene mucho de Elvira y la pasión de un momento la lleva al enlace con Pepe que es un ontológico tarambana y que, evidentemente, todo vínculo con él -de cualquier tipo- está regido por el fracaso. Trini era ya una solterona en la adolescencia misma de su conformación moral. En ella no prevalece el encuentro amoroso; vive para los demás y no para sí misma. Estoica en su soledad y heroica en su cortedad, su sino es el quebranto y no el encuentro. Su familia es el gran asidero de su espiritualidad, especialmente el cariño entrañable que siente por su hermana. Por medio del enfoque realista el dramaturgo indica que el mundo es un amplio y complicado caos vital que hay que reestructurar artísticamente; los procesos anímicos, pasionales y morales se ofrecen como una nueva perspectiva para conocer el alma humana ya que la psicología de los personajes alcanza una gran penetración.

Se debe advertir también que lo más trascendente de la línea anecdótica es la aparición de dos nuevas personalidades en el tercer acto que son Fernando hijo y Carmína hija, descendientes, evidentemente, de sus infelices padres; personalidades que sienten, recíprocamente, la atracción amorosa que tuvieron sus progenitores en el mismo escenario. La obra no se resuelve en un final determinado, sino que se interrumpe enigmáticamente dejando en el público el cuestionamiento desapacible del



desenlace: ¿El amor que sólo muestra malograda significación en los primeros tomará -en los segundos- carácter preciso de realización? La primera generación muere sin solucionar el agobio de sus errores y la segunda -representada por Fernando, Urbano, Elvira, Carmina, Trini, Rosa y Pepe- tampoco tiene salvación en el acontecer de sus despropósitos. ¿Y la tercera generación, los nuevos jóvenes del final de la década de los cuarenta qué será de ellos?

Como ya se sabe, el segundo drama bueriano ganador del Premio Lope de Vega en 1949 fue todo un golpe en la escena hispánica; después de las nimiedades representativas que habían invadido los teatros en la etapa posterior a la guerra civil, Historia de una escalera implica una toma de conciencia brutal para la sociedad española. El rechazo y la reprobación que se manifiesta en la obra al mostrar al ser español en sus más auténticas características implica el examen de un mundo que está estancado en el anquilosamiento moral. La evasión se había modificado en la lucidez y el génesis de un conocimiento personal y social se indicaba con la presentación de la referida creatividad dramática. "La mayor originalidad de Buero no consiste ni en lo estilístico ni en lo temático, sino, más radicalmente, en la creación de una nueva relación activa entre drama y espectador, el cual, lo quiera o no, sale del teatro, pero no del drama, con un nuevo compromiso consigo mismo."<sup>206</sup>

Se debe advertir también que las argumentaciones críticas en función de Historia de una escalera tienen toda clase de disyuntivas y -

polémicas en cuanto a sus significados. No tan sólo se cuestiona la obra en cuanto a su trascendencia dramática, sino se manifiestan hipótesis - contradictorias en relación a la tradición de sus raíces. Para Ricardo - Doménech, el más importante estudioso de la obra de Antonio Buero Vallejo, el ámbito físico -la escalera de vecindad como colectiva determinan-- te- surge del sainete y ahí es, en cierta forma, donde se puede rastrear el origen realista de la obra. "Historia de una escalera toma del sainete, con una lógica depuración, todo o casi todo lo que es cauce expresivo."<sup>207</sup> El popularismo de la ascendencia sainetera estriba en satirizar a la sociedad que presenta, en llevar lo cotidiano al terreno dramático, en ofrecer el devenir de las clases sociales bajas y en ridiculizar defectos y malas costumbres de éstas en forma jocosa. "Nos permitimos observar que a este género le faltó siempre, sin embargo, una mayor densidad intelectual y estética, una mayor capacidad de incisión para elevarse de la mera estampa de costumbres a una visión rigurosa del hombre y de su realidad - contingente."<sup>208</sup>

La escalera y el espacio dramático que ésta determina sostiene una relación folklórica y costumbrista que manifiesta la herencia de las referidas determinantes, aunque, desde luego, en la obra buerense se precisa con una connotación de mayor profundidad expresiva. Escalera que es símbolo de un estatismo social en la cual las diversas personalidades del drama ascienden y descienden por ella sin lograr anclaje definitivo; parece ser la implicación objetiva y concreta de una antropología cultural que no tiene superación ni escape; relación bipolar entre el interior y -

exterior de un mundo en crisis sin la vertiente del asidero ni los afanes de la aspiración.

Sin embargo, en Historia de una escalera no se puede sorprender el interés por el populismo salnetero ni encontrar correspondencia con el gracejo y desenfado de esta tendencia teatral; de tal forma, se tiene que indagar en anteriores menesteres literarios para encontrar la permanente tradición de su actitud estética. El primero en realizar un enfático enjuiciamiento de España a través de la clase media es Benito Pérez Galdós, propósito que se identifica, en gran medida, con los propósitos de Buero Vallejo en el presente drama. Esta clase social -con sus disturbios físicos y morales- tiene una íntima relación con el realismo decimonónico en la obra galdosiana donde se puede buscar también la presencia de la significativa escalera.

Al presentar al mencionado sector social, Buero tiene que establecer como marco físico el lugar donde habita el mismo y, por lo general, éste lo hace en edificios de departamentos. ¿En qué edificio no hay una escalera? Además, el empleo de la misma es adecuado si se piensa que estructuralmente era más lógico usar un lugar colectivo como hubiera podido ser un patio, una plaza, una calle o la misma escalera que cuatro -escenarios en relación a las familias aludidas.

En cuanto a la obra de Galdós, cuántas veces se presenta la escalera como sitio de frecuencia comunitaria por el tipo de edificaciones

en que se habitaba. La mayoría eran amplias construcciones con comercios a la calle en la planta baja y viviendas en la primera y segunda planta. Basta recordar el espacio físico donde vivía la familia Bueno de Guzmán - en Lo prohibido. "El cuarto de mi tío era un principal de 18.000 reales, hermoso y alegre, si bien no muy holgado para tanta familia. Yo tomé el -bajo, poco menos más grande que el principal, pero sobradamente espacioso para mí solo, y lo decoré con lujo ..."<sup>209</sup> Dice más adelante José María, el narrador: "Eloisa vivía con sus padres; Camila, en un tercero de la -misma casa, pero todo el día lo pasaba en el principal ..."<sup>210</sup> Y señala también, en relación al encuentro inesperado al pie de la escalera: "En -el mismo instante en que la ví, Camila echó a correr y se subió a su casa."<sup>211</sup>

De tal forma, como sucede en la obra buerliana, el objeto de un puro pragmatismo como es la escalera empieza a cobrar tintes especiales - como si fuera todo un personaje: "Enseñándome la lista, pusieron muy mala cara los dos. La escalera estaba glacial, y el pasamanos empolvadísimo. - No sé cómo me entró aquella indignación que no pude reprimir (...) Evaristo -grité-, ¿no os da vergüenza de que las personas que entran vean -esta escalera?"<sup>212</sup> Y esto no sucede tan sólo en Lo prohibido, también se puede referir en este sentido, a Fortunata y Jacinta cuando se describe - la construcción donde habitaba Fortunata al inicio de la narración y, más tarde, ya casada con Maximiliano Rubín, el edificio donde vive. Están, - además, las vecindades que, insistentemente, recorre Jacinta en su obra -misericordiosa. Se puede rememorar igualmente la escalera que tantas ve-

ces sube y baja en sus Innumerables cuitas Míau de la obra del mismo nombre.

Ambos escritores, desde épocas distintas y con diferentes recorridos genéricos presentan sucesos curiosos y significantes que, en su paralelismo, ofrecen una correspondencia. Con el lenguaje sintético que precisa el teatro, en Historia de una escalera, el personaje del cobrador determina a Doña Asunción con la característica de la prodigalidad excesiva: "COBRADOR.- ¡Basta de monsergas! Ésto le pasa por querer gastar como una señora en vez de abonarse a tanto alzado."<sup>213</sup> Esto, en cierto sentido, puede recordar a la gran derrochadora galdosiana: Isidora Rufete, personaje principal de La desheredada. "Cosas eran éstas que compré por la sola razón de comprarlas. ¡Eran tan bonitas! (...) Pues y aquel vaso de imitación de Sajonia, ¿de qué le servía? (...) ¿Y las botellas para poner cebollas de jacinto?"<sup>214</sup> Se establece en las dos obras la problemática económica en relación a la supervivencia cotidiana y al manejo mismo de ese monstruo que es el dinero y que aparece, desde la obra balzaciana, como el gran determinante de una sociedad. Si en Historia de una escalera y en La desheredada se consideran conflictos parecidos, es natural que surjan, también, personalidades similares. Tanto creador como personaje creado viven en función del arte-palabra y en el realismo del arte-circunstancia así como de las experiencias que ese arte determina.

Tal semejanza está expuesta también en La familia de León Roch, por ejemplo, cuando Pepa Fúcar sufre y despechada por el casamiento -

de León con María Egipcíaca -enlace funesto- decide unirse conyugalmente a Federico Cimarra, unión que por abyecta y absurda tiene, desde sus orígenes, fracasadas repercusiones. Situación que se puede comparar con la que se ofrece en Historia de una escalera: Carmina, vencida en sus imposibilidades, se une a Urbano por el terrible resentimiento que ha dejado en ella la alianza matrimonial entre Fernando y Elvira.

El analizar las pasiones cotidianas, el indagar el sentimiento de la vida, el ofrecer una crítica corrosiva, el presentar el impulso y el ilusionismo de una realidad, el percibir la tentación y el sacrificio, el comprender la fisiología de un espíritu, el conferir armonía, evolución y analogía al transcurrir vital es el propósito de las tareas galdosianas y, en gran medida, de los afanes buerianos.

El dramaturgo de Historia de una escalera, consciente del momento crítico e implacable en que sus personajes están contenidos, se desliga de la realidad de un mundo objetivo para remontarse a una determinante volitiva: la del creador que tiene la posibilidad de analizar y enjuiciar una realidad. A la manera de la tradición galdosiana, realiza esta tarea como un drama íntimo y radical, drama de compasión y censura. El no redime ni condena en la obra, sólo enuncia la posibilidad de alcanzar una reacción que salve y renueve los valores de un mundo paralizado en la afirmación de una supuesta heroicidad o en un virtuosismo redentor. A través del tradicional realismo literario se hace una denuncia de las formas arquetípicas que han plasmado la progresión de su devenir en la

sucesión temporal; sociedad estática en que el tiempo es el rememoramiento de una realidad pasada, la presencia de un incierto presente y el dudoso encauce de una posibilidad futura.

### 3.8.2 LAS CARTAS BOCA ABAJO

"La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual."<sup>215</sup> El realismo de antigua raigambre tradicional en la literatura española es, en tal medida, la suma de características comunes de una sociedad y de un proceso concretado en un ser individual que establece la intención representativa de toda una colectividad. De esta forma, muestra personajes compendiados en un desaprobadísimo microcosmos que se han extraviado moralmente al cometer errores de los que no tienen auténtica conciencia y que, al paso del tiempo, resienten derivaciones funestas. Personajes resumidos en su ofuscación y descierto son los que conceden carácter teatral a Las cartas boca abajo.

En una nueva y cruda gestación realista se establece la relación de una pareja que sostiene, conflictivamente, el conjuro social del matrimonio; trascendental enlace que fue celebrado aunque su compatibilidad anímica se haya perdido en el tiempo o, realmente, siempre haya sido inexistente. Juan y Adela son los nombres de las personalidades que sufren, entre otras afecciones, los embates de la penuria económica y el

infortunio de sus consignas vitales. Al inicio de la obra, Juan se muestra obsesivamente inquieto porque ha participado en un concurso de oposición para lograr una cátedra en la universidad. "Juan, que rondaba los cincuenta años, se ha pasado media vida preparando oposiciones. También para Juan hay una lotería: la cátedra, en la que lo cifra todo (...) muchos españoles han visto y ven en una oposición ganada la meta de sus ambiciones profesionales. Las oposiciones son también un mito, uno de los mitos que más vigencia han tenido en la España contemporánea."<sup>216</sup> De tal mito depende la superación de una abrumante cotidianidad o el sumergimiento, perennemente, en la negación siniestra del fracaso.

Adela, meollo mismo del quebranto humano, es la personificación estética del desatino; movida por los rencores que confiere el despecho ha logrado la desgracia de los que la rodean y, además, a pesar de sus indignos esfuerzos tampoco ella ha probado los dulzores de la realización. El engaño ha sido su consigna por eso resulta en sus devaneos con una personificación tan profundamente errada. "Adela es el prototipo de la señorita guapa y mal educada, con tantas pretensiones como desprovista de inteligencia para conseguir las por caminos anchos y claros. Adela es una predestinada víctima de su equívoca voluntariedad."<sup>217</sup>

La desacertada unión ha visto sus mejores frutos en Juanito, - hijo único del matrimonio, que es un joven de unos veinte años que acepta plenamente la presencia materna mientras rechaza la figura inflexible y frustrada de su padre. Este personaje es la nueva semilla que en la de---



fensa de sus derechos refiere la problemática generacional que, en la mayoría de las ocasiones, se concede como ley de vida en la sucesión hereditaria.

En la escasez que caracteriza al hogar -si es que se puede llamar así- del referido matrimonio habita también Anita, hermana de Adela, que es un ser de complejo trazo caracterológico; por sus añejas amarguras y por sus frustraciones espirituales se ha decidido por el silencio ante la realidad que la circunda. Como muchos de los personajes creados por Buelo Vallejo Anita sufre una tara física -representación misma de un deterioro anímico- sólo que en este caso el estigma es intencionado. El voluntivo mutismo hace que la convivencia con ella sea sumamente difícil para los, ya de por sí, desorientados parientes; sólo sostiene diálogo y comunicación con Juanito, su adorado sobrino.

Mauro es también hermano de Adela y, por lo tanto, de Anita; no vive en la casa, pero va todos los días a saquear abusivamente el mermado presupuesto de la familia. En su actitud se presenta una línea de conducta de hispánica jerarquía que rememora, en gran medida, los procedimientos de la tradición picaresca o los recursos de los chapuceros del teatro del siglo de oro. Sin embargo, su estirpe se puede equiparar con personalidades decadentes del realismo decimonónico. "¡Qué pícaro tan entrañable, tan español y madrileño, tan gracioso y tan triste a la vez! Galdós le hubiera adorado. Mauro es un pícaro sin abusar. Tiene que vivir, y para vivir no exige demasiado: lo imprescindible."<sup>218</sup> Su no acep-

tación de la vida y sus disposiciones se convierten en el cumplimiento de lo inmediato; censura y afrenta por el bien ajeno que en la condición antiética de este tipo de personaje se proyecta en merodeo fraudulento hacia la sociedad. Lo que no se puede obtener por los medios dignos y adecuados se hurta; el despojo hacia los demás es la ladina venganza y la habilidad de lograrlo es la gran satisfacción que se obtiene. Ahora bien, mientras Adela acepta y hasta solapa los engaños fraternales, para Juan, en cambio, ésta es una afrenta cotidiana que difícilmente resiste.

Por otra parte, debido a que Juanito es su alumno, una presencia de antaño vuelve a cobrar importancia en la vida de la inconsistente familia. Carlos Ferrer Díaz fue camarada y compañero de escuela de Juan y se interesó en el pasado amorosamente por Anita, pero, por la insistencia y provocaciones de Adela se vio presionado a tener relaciones afectivas con ella. Ahora, en el presente dramático, es profesor de Juanito que lo admira profundamente. Carlos Ferrer Díaz no aparece jamás en la obra, pero su presencia se establece a través de unos libros escritos por él - que permanecen ante el público durante gran parte del desarrollo escénico y por los diferentes y conflictivos vínculos que todos los demás personajes sienten hacia él. Para mostrar las peculiares carencias de tales se necesita -acierto dramático- parangonar con la sobriedad y portento de una figura idealizada significativa e implacable. "Y Carlos Ferrer Díaz - es mito -de amor y soberbia y nostalgia- para Adela; y mito -de felicidad sencilla- para Ana; y mito -de ejemplaridad en un destino fasto- para Juanito; y mito -de aventura grande lograda- para Mauro. (...) Si se me -

exigiera opinión acerca de quién me parece el protagonista de Las cartas boca abajo, afirmarí sin vacilar: Carlos Ferrer Díaz."<sup>219</sup>

En el desenvolvimiento de la trama, Juan -por el rechazo que siente hacia el antiguo amigo, por la gloria de éste en contraposición a su anonimato- se niega a leer los textos del gran intelectual que, paradójicamente, le son preguntados en el examen de oposición y pierde la plaza que tanto ambicionaba. Ante este atroz acontecimiento se da una toma de conciencia brutal en el personaje de Juan, toma de conciencia que parece transmitirse a todos los seres teatrales, los cuales son puestos en evidencia al revelar su juego; las cartas se muestran boca arriba y el público, finalmente, conoce el calibre moral de cada uno de ellos. Juan comprende que en la vida hay aspectos morales y afectivos más importantes que el conseguir el afianzamiento económico y universitario; da la libertad a Juanito que insiste en hacer un viaje estudiantil a cualquier lugar del mundo para liberarse del agobiante medio donde está obligado a vivir: "Todos los días piden el pasaporte cientos de muchachos. Necesitan respirar, como yo. Volar ..." <sup>220</sup> Juanito, por su parte, comprende que la vida de su padre no ha sido fácil junto a una mujer que siempre lo ha despreciado como sucede con Adela.

Mauro, en su embustera condición, es puesto al descubierto por sus abyectos atracos físicos y espirituales y tiene que abandonar para siempre la parasitaria actitud que sostiene con su familia. Anita permanece y permanecerá muda ya que ella representa el vehemente remordimiento

de Adela. Dualidad y desdoblamiento de personalidades el de estas dos hermanas que permanecen condenadas a una aberrante convivencia. Anita es la presencia misma de la frustración que, cual manifestación del coro clásico, sólo vive y se mantiene en el drama para ser la conciencia acusadora de los desvíos morales de su hermana.

En cuanto a Adela, la temible Adela, en la segunda parte de la obra se ha rebelado tal cual es: rebelde en sus sobresaltos, egoísta en sus afectos, vengativa en sus afrentas. Ella ha trazado su infelicidad y la de los demás. Ella robó la posibilidad de realización de Anita, ella condenó a la soledad a Carlos Ferrer Díaz, ella ha puesto al hijo contra el padre, ella ha humillado y presionado a Juan por no triunfar en la vida y poderse desquitar del abandono afectivo del pasado. Al igual que Mauro, lo que no logra por méritos propios lo sustrae como hizo con la posibilidad amorosa de su hermana. Adela ha solapado al sátrapa de Mauro porque es el único ser que pretende alabar las diversas directrices de su soberbia; complicidad malsana es ésta que la conduce, justicieramente, a la miseria moral. Mauro la ha estafado ponderando sus aparentes virtudes para conseguir una cercanía que alivia, de alguna manera, sus más indispensables necesidades. De tal forma, el embaucador personaje la engaña inventando supuestas entrevistas que él tiene con Carlos Ferrer Díaz en las que el pasado pretende cobrar fuerza y Carlos, evocativamente, lo interroga en busca de noticias sobre Adela. Falsedades y más falsedades que son puestas al descubierto por Juanito y que separan para siempre a los infelices y desatinados hermanos. Estas perturbaciones desatan enfática-

mente las pasiones contenidas de Adela; en lo inevitable de su detrimento, ella está sola, sola en sus pretéritas evocaciones, sola en el infausto presente y -ante los acontecimientos- el porvenir es frágil e inseguro. La única certeza probable en este insensato acontecer es la soledad brutal de su devastadora angustia.

Cuando el juego queda al descubierto, cuando la trama alcanza circunstancias cruciales, Juan, desde la ubicación de una nueva humildad, se convierte en portador de la balanza de la Justicia y da lugar al desenlace mismo del drama. En él se establece la figura del hombre vencido que comprende su propia derrota y esto le da la fuerza y aliento que le han faltado; esta aceptación del mundo y sus veleidades lo promueven hacia los senderos de la lucidez y -desde luego, en el universo bueriano- de la salvación. Al término del drama, padre e hijo logran un firme acercamiento en sus afectos y prueban, de tal manera, las mieles de la conciliación sin que Adela pueda evitarlo; al mismo tiempo ésta ha perdido al padre que tan paradójicamente rechazó y al hijo que dictatorialmente había sido objeto supremo de su manipulación. Sólo la presencia insistente del rencor mudo significado en Anita permanece junto a ella; el atardecer siniestro de las aves la ha alcanzado sentenciosamente. De tal manera, cuando Mauro hace mutis destruye moralmente a la ya degradada Adela al decirle sobre los pájaros que ella idealizaba: El canto magnífico de los pájaros -Adela significada- se ha transmutado en antítesis de la alegría y, así, sólo el grito desesperado de estos animales que representan la identidad extraviada de Adela se escucha cuando baja el telón: "Gritan de

terror. (...) Todo eso que a ti te parecía un delirio de felicidad es un delirio de miedo ... Al cabo del día han tenido tiempo de recordar que - están bajo la dura ley del miedo y de la muerte. Y el sol se va, y dudan de que vuelva. Quieren cantar, y son gritos los que les salen."<sup>221</sup>

El dramaturgo, en esta ocasión, ha manejado estructuralmente el personaje de la gran antagonista con una maestría extraordinaria si se considera que en la primera parte de la obra esta frustrada y frustrante mujer parece la única ubicada en el horizonte que se condiciona; plena en sus actitudes, segura en sus respuestas, piadosa en sus afectos y, sin embargo -en la segunda parte- cuando las cartas finalmente toman su condición veraz, Adela se convierte en una mentira viviente. Dos actos, dos versiones, dos enfoques, dos caras de la misma y distinta moneda. "Las cartas boca abajo es un Juicio. Hay una pobre mujer que, por no mostrar - su Juego, hace la desgracia de los que la rodean y la suya propia."<sup>222</sup> - Ella equivocó el camino; desde siempre y para siempre su sendero tuvo la característica de lo errado y la irregularidad del escarnio. Ella no es - orden, sino desorden. Ella no es solidez, sino deafío. Ella no presenta - la suficiencia, sino su carácter es la incapacidad. En estas dos partes - antitéticas de un único esquema, el mundo se ha metamorfoseado en su - identidad; el principio de contradicción se afirma como dialéctica de las posibilidades y las falsas apariencias encubren el cariz determinante de la realidad.

Adela y sus afecciones evocan, en gran medida, muchas de las -

mujeres galdosianas. El personaje Bueriano, sin embargo, es más introvertido, más sujeto y menos atrevido. Si su marco social hubiera sido menos hermético se hubiera convertido, seguramente, en una Rosalía de Bringas - en la novela La de Bringas o, por lo menos, en una Eloísa Bueno de Guzmán en Lo prohibido. Estudios psicológicos magníficos de mujeres tan erradas - como la misma Adela.

De tal manera, el conflictivo personaje femenino de Las cartas boca abajo sostendría también parentesco literario con Isidora Rufete en La desheredada, con Doña Perfecta en la obra de idéntico título, con Augusta Cisneros en Realidad, con María Egipcíaca de Tellería en La familia de León Roch, con Ema Balcárcel en Su único hijo, con Ema Bovary en Madam Bovary y, por supuesto, con Hedda Glaber en el drama de idéntica denominación. El "no querer saber", el "no querer sentir" y el "no querer ser" es a lo que están reducidas las presencias literarias que se señalaron anteriormente. Todas ellas, tan arrepentidas de su devenir, tan tenaces en su desviación, tan profundamente desacertadas en sus horizontes - que son símbolos específicos de una humanidad en decadencia. Aunque sus propósitos insistan en alcanzar el ámbito de la realización, su cauce no es el adecuado y -cual criaturas retiradas de un idílico paraíso- están condenadas al tránsito insustancial, a la supervivencia desesperada, a la inconsciencia de las acciones, a la humillación vivencial del fracaso, pero jamás a la posesión del triunfo. Su principio y su futuro conducen a - un mismo sendero: el de los estremecimientos en la absoluta carencia de la vacuidad.

Adela no alcanzó la deslealtad matrimonial porque no tuvo una - oportunidad real, pero, en potencia, con su adulterio psicológico, ha profanado incesantemente el lecho conyugal. Ella nunca perteneció a Juan ya que sus figuraciones y anhelos estaban en otra parte; en mente y alma ha sido amante de Carlos Ferrer Díaz. Buero Vallejo parece decir a través - de esta obra lo que Galdós había ya denotado, magistralmente, un siglo - antes en el final de Doña Perfecta: "Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son."<sup>223</sup>

Nuevamente es la clase media -la gran realidad hispánica del - siglo XX la que preocupa al dramaturgo; asimismo la penetración creativa de su pluma desenmascara ampliamente las decadentes afecciones encubier--tas. Escoria de un transitar abominable que no puede esperar indulto por la soberbia maldita de su obsecación; escoria que tiene, una vez más, pa--rangones y similitudes con las revelaciones galdosianas. Las precarias - habitaciones donde vive la familia de Las cartas boca abajo recuerdan, en su descripción, a muchos de los marcos físicos creados por el realista - decimonónico; descripción sutil donde habría de mostrar alguno de los mu--cho rostros de la caduca condición humana. Dice Buero al inicio del dra--ma: "Precisamente encima de esta entrada, a la cornisa le falta un trozo apreciable, desprendido y caído, sin duda, tiempo atrás. Y si aguzamos la vista, podremos advertir en la pared del foro una de esas grietas ..."<sup>224</sup> Dice Galdós al referir la casa de la Sanguijuelera en La desheredada: "La puerta tenía una trampilla en la parte baja, la cual parecía servir de - mostrador, de reguardo contra los perros y los chicos, y hasta de bal---



cón ..."<sup>225</sup> En el trazo, en la conformación de un escenario adecuado a un confrontamiento moral hay una reacción ante la realidad que se precisa - tan de determinada manera. El ser humano se presenta en ambos escritores dentro de una conformación física espacio-temporal que significa el interés que tiene el esteta por determinar un ámbito real para lograr mayor - veracidad artística.

Si Mauro es definido por Sainz de Robles como "criatura madrileña y galdosiana" es porque, en verdad, las abyecciones y excesos de tal personalidad parecen arrancadas de una página escrita por Don Benito; - basta recordar al atrevido Federico Cimarra en La familia de León Roch; o recordar, también, a toda la familia Tellería en la misma obra o a Raimundo Bueno de Guzmán en Lo prohibido: "El gracioso de la reunión era mi primo Raimundo, que no faltaba ningún Jueves. Su hermana subvencionaba su puntualidad, atendiendo a veces a sus gastos menudos".<sup>226</sup> Al criticar a la sociedad española desde la objetividad realista, aunque haya todo un - siglo de distancia, los personajes parecen repetirse. Aquí encontramos, - como en Las cartas boca abajo, una conciliación fraternal que subsana las necesidades del vividor en cuestión.

En cuanto a Juan, este hombre que transita por la vida con el - afán único de conseguir una plaza como profesor titular en la universi- - dad, como si su única consigna para abandonar la carencia y la condena - -rasgos vitales- fuera el obtener la labor ansiada se concatena, en gran medida, con don Ramón Villamil en la novela galdosiana Miau: "Figúrate tú

que yo debiera ser jefe de Administración de segunda, pues ahora me tocaría ascender con arreglo a la ley de Cánovas del 76, y aquí me tienen perreciendo ..."<sup>227</sup> Además, qué significativo que el personaje de Juan, como Juanito y Carlos Ferrer Díaz, se dediquen al derecho y a la jurisprudencia. ¿Qué derecho le ha dado el universo a Adela para manipular a las diversas espiritualidades que la rodean? ¿Qué derecho tienen tales espiritualidades para frustrar sus anhelos por la intriga accesoria? ¿Qué derecho tenemos todos de atentar contra el orden, el deber y el sentido común para conducir nuestro personal destino? También León Roch se dedicó al conocimiento, por eso su sentido de libre pensador; es el estudio y la cultura, la racionalidad y el intelecto, por lo tanto, lo que pueden redimir a una sociedad en crisis.

Para Pérez Galdós como para Buero Vallejo los seres literarios son elementos primordiales en el heterogéneo cosmos de su estética; tales seres son producto y creación de una atmósfera que es síntoma y causalidad de un destino histórico. Las personalidades ficticias que son mentira y realidad, a la vez, se concretan como elementos inevitables de la gran estructura sin los cuales ésta perdería fundamento; los personajes de los referidos escritores son parte de toda una concepción de vida, de un cosmos, de una exégesis social que se manifiesta a través de ellos. En Rosalía de Bríngas y sus circunstancias, por ejemplo, está presente la Reina Isabel II y su inadecuada caridad, la corte de los milagros y un momento crucial de la realidad hispánica; en Adela, de alguna manera, está la España anterior a la guerra civil que no puede superar el pretérito ideal-

zado ni encuentra una adecuada justificación a una nueva forma de vida. - Siempre en ella está la añoranza a tiempos mejores y no el enfrentamiento a su realidad inmediata.

De inspiración ibseniana, también, especialmente si se piensa - en el drama Hedda Gabler -mujer inestable, concursos de oposición, mala - relación matrimonial, textos en cuestión- Las cartas boca abajo presenta hábitos, penurias, propósitos y triunfos que son la esencia de una socie- dad que se debate angustiada entre la necesidad de vivir y el tener que - afirmarse sobre bases demasiado inseguras. La presentación de personali- dades implica el conocimiento profundo de una trayectoria social y de la tradición y permanencia estética que se convierte en crítica a una reali- dad; los seres dramáticos son acompañados de gestos morales, escenarios - que los definen y vivencias que los acreditan en las afecciones de un am- biente orgánico que pretende manifestar a la vida misma. "Porque pocos - seres tan de carne y hueso, tan de cruzármolos por ahí, en cualquier mo- mento, como Adela y Ana, como Juan, Juanito y Mauro. Y es que, desde que el mundo es mundo, el hombre que crea mitos acaba por depender de ellos, por transmitirles la vida que a él se le va escapando." 228

### INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO 3

- 1 Américo Castro, Sobre el nombre y el quién de los españoles, p. 170
- 2 José Ortega y Gasset, Obras completas, Meditaciones del Quijote, -  
v. 1, p. 15
- 3 Ramón Menéndez Pidal, Los españoles en la historia, p. 40
- 4 Andrés Amorós, Introducción a la literatura, p. 59
- 5 Pedro Salinas en "Introducción a la literatura" de Andrés Amorós, -  
p. 61
- 6 Moisés Pérez Coterillo, Opinión a 35 años de "Historia de una esca--  
lera" en El Público, p. 12
- 7 Sagrada Biblia, Juan 8, 4-34, p. 1280
- 8 Ricardo Doménech, "Edición, introducción y notas" de El concierto de  
San Ovidio-El tragaluz de Antonio Buelo Vallejo, -  
p. 19
- 9 Ibidem, p. 20
- 10 J. P. Borel, "Prólogo" a El concierto de San Ovidio de Antonio Buelo  
Vallejo, pp. 10-11
- 11 Ricardo Doménech, op. cit., p. 21
- 12 Ibidem, p. 21
- 13 J. P. Borel, op. cit., pp. 19-20
- 14 Sagrada Biblia, Hechos de los apóstoles, 26, 18, p. 1336
- 15 Federico Carlos Sainz de Robles, Ensayo de un diccionario de la li-  
teratura, p. 735
- 16 Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español Siglo XX, p. 344

- 17 Ricardo Doménech, El teatro de Buelo Vallejo una meditación española, p. 59
- 18 Ricardo Doménech, op. cit., p. 69
- 19 Ibidem, p. 68
- 20 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 344
- 21 Luis Iglesias Feijoo, "Introducción" a La tejedora de sueños-Llegada de los dioses de Antonio Buelo Vallejo, p. 23
- 22 Ibidem, p. 17
- 23 Ibidem, p. 33
- 24 Antonio Buelo Vallejo, En la ardiente oscuridad-Un soñador para un pueblo, p. 70
- 25 Ricardo Doménech, op. cit., p. 60
- 26 Federico Carlos Sainz de Robles, op. cit., p. 735
- 27 Ricardo Doménech, op. cit., p. 204
- 28 Antonio Buelo Vallejo, El concierto de San Ovidio, p. 125
- 29 Ricardo Doménech, op. cit., p. 220
- 30 Ibidem, p. 220
- 31 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 365
- 32 Ibidem, p. 367
- 33 Antonio Buelo Vallejo, op. cit., p. 121
- 34 J. P. Borel, op. cit., p. 10
- 35 Aristóteles, El arte poética, p. 31
- 36 Andres Amorós, op. cit., p. 73
- 37 Ibidem, p. 73

- 38 Federico Nietzsche, El origen de la tragedia y obras póstumas de 1869 a 1873, p. 106
- 39 Andrés Amorós, op. cit., p. 27
- 40 Luis Iglesias Feijoo, op. cit., pp. 39-40
- 41 Ibidem, p. 38
- 42 Ibidem, p. 56
- 43 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 348
- 44 Luis Iglesias Feijoo, op. cit., p. 51
- 45 José Ramón Cortina, El arte dramático de Antonio Buero Vallejo, p. 55
- 46 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 51
- 47 Homero, La Odisea, p. 124
- 48 Luis Iglesias Feijoo, op. cit., pp. 59-60
- 49 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 49
- 50 Ibidem, p. 349
- 51 Arturo Orozco Torre, Rasgos y correlaciones en los autos profanos de Xavier Villaurrutia, p. 179
- 52 José Ramón Cortina, op. cit., p. 56
- 53 Mircea Eliade, El mito del eterno retorno, pp. 38-39
- 54 Ricardo Doménech, op. cit., pp. 63-64
- 55 Luis Iglesias Feijoo, op. cit., pp. 64-65
- 56 Ibidem, p. 74
- 57 Ibidem, pp. 73-74
- 58 Ibidem, p. 31
- 59 Ibidem, p. 68

- 60 Ricardo Doménech, op. cit., p. 281
- 61 Ibidem, pp. 266-267
- 62 Ibidem, p. 265
- 63 Ibidem, pp. 75-76
- 64 Ibidem, p. 75
- 65 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 379
- 66 Ricardo Doménech, op. cit., p. 266
- 67 Luis Iglesias Feljoo, op. cit., p. 79
- 68 Ibidem, p. 80
- 69 Federico Carlos Sainz de Robles, op. cit., p. 483
- 70 Ibidem, p. 483
- 71 Ibidem, p. 484
- 72 Antonio Buero Vallejo, "Comentario" a Historia de una escalera y Las palabras en la arena, p. 104
- 73 José Ramón Cortina, op. cit., p. 44
- 74 Moisés Pérez Coterillo, "Regreso a Buero Vallejo. El concierto de -  
San. Ovidio" en Cuadernos El Público 13, p. 28
- 75 Ibidem, p. 28
- 76 Ibidem, p. 28
- 77 J. P. Borel, El teatro de lo imposible, p. 236
- 78 Federico Carlos Sainz de Robles, op. cit., p. 929
- 79 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 350
- 80 Ibidem, p. 351
- 81 José Ramón Cortina, op. cit., p. 46

- 82 Carmen González Marín, Estudio crítico y notas a Casi un cuento de hadas, p. 30
- 83 Ibidem, p. 31
- 84 Ibidem, p. 15
- 85 Antonio Buero Vallejo, "Comentario" en Estudio crítico y notas de Carmen González Marín a Casi un cuento de hadas, pp. 14-15
- 86 Antonio Buero Vallejo, Casi un cuento de hadas, p. 99
- 87 Carmen González Marín, op. cit., p. 32
- 88 Federico Carlos Sainz de Robles, op. cit., p. 483
- 89 Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español, 1, p. 237
- 90 Ibidem, p. 371
- 91 Ricardo Doménech, op. cit., p. 130
- 92 Ibidem, p. 132
- 93 Ibidem, p. 133
- 94 Joaquín Casaldueiro, Vida y obra de Galdós (1843-1920), p. 43
- 95 Ramón Menéndez Pidal, op. cit., p. 233
- 96 José Ramón Cortina, op. cit., p. 48
- 97 Jean Sarrailh, La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, p. 579
- 98 Ricardo Doménech, op. cit., p. 137
- 99 Ibidem, p. 141
- 100 José Ramón Cortina, op. cit., p. 49
- 101 Moisés Pérez Coterillo, op. cit., p. 39
- 102 Ricardo Doménech, op. cit., pp. 143-144



- 103 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 360
- 104 Ramón Menéndez Pidal, op. cit., p. 11
- 105 Aristóteles, op. cit., p. 45
- 106 Luciano García Lorenzo, "Prólogo" a La detonación-Las palabras en la arena de Antonio Buero Vallejo, p. 25
- 107 Ibidem, p. 24
- 108 Federico Carlos Sainz de Robles, op. cit., p. 182
- 109 Ibidem, p. 182
- 110 Luciano García Lorenzo, op. cit., p. 23
- 111 Ibidem, p. 24
- 112 Antonio Buero Vallejo, La detonación, p. 193
- 113 Luciano García Lorenzo, op. cit., p. 25
- 114 Antonio Buero Vallejo, op. cit., p. 130
- 115 Ibidem, p. 162
- 116 Luciano García Lorenzo, op. cit., p. 26
- 117 Ibidem, p. 26
- 118 Ibidem, pp. 24-25
- 119 Ricardo Doménech, op. cit., p. 128
- 120 Miguel de Unamuno, El caballero de la triste figura, p. 74
- 121 Ibidem, p. 75
- 122 Alicia Correa Pérez, Siglo de Oro: El Barroco, p. 26
- 123 Antonio Buero Vallejo, "Antonio Buero Vallejo" en Teatro español actual, p. 76
- 124 Angel del Río, Historia de la literatura española, p. 223

- 125 Francisco García Pavón, "Prólogo" a La doble historia del doctor Valmy-Mito, p. 22
- 126 Federico Carlos Sainz de Robles, op. cit., p. 902
- 127 Francisco García Pavón, op. cit., p. 22
- 128 Antonio Buero Vallejo, La doble historia del doctor Valmy-Mito, p. 214
- 129 Angel del Río, op. cit., p. 228
- 130 Antonio Buero Vallejo, Del quijotismo al "mito de los platillos volantes", Primer Acto, Núm. 100-101, p. 73
- 131 Moisés Pérez Coterillo, "Buero Vallejo en la ardiente lucidez" en El Público 12, p. 11
- 132 Ricardo Doménech, op. cit., p. 169
- 133 Ibidem, p. 153
- 134 Ibidem, p. 169
- 135 Ibidem, p. 153
- 136 Ibidem, p. 163
- 137 Antonio Buero Vallejo, Historia de una escalera-Las meninas, p. 159
- 138 Ricardo Doménech, op. cit., p. 160
- 139 Ibidem, p. 163
- 140 José Ramón Cortina, op. cit., p. 52
- 141 Antonio Buero Vallejo, op. cit., p. 232
- 142 Ibidem, p. 174
- 143 Ibidem, p. 237
- 144 Ibidem, p. 237

- 145 Miguel de Cervantes Saavedra, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, p. 603
- 146 Miguel de Unamuno, Vida de don Quijote y Sancho, p. 14
- 147 Angel Fernández Santos, "Regreso a Buero Vallejo, El concierto de San Ovidio" en Cuadernos El Público 13, p. 42
- 148 Ricardo Doménech, "Prólogo" a Historia de una escalera-Las meninas - de Antonio Buero Vallejo, p. 21
- 149 Ibidem, p. 21
- 150 Guillermo Díaz-Plaja, "Estudio preliminar" al Lazarillo de Tormes y Vida del Buscón Don Pablos de Francisco de Quevedo, p. XI
- 151 Ibidem, p. XX
- 152 Ibidem, p. XV
- 153 Ibidem, p. XV
- 154 Antonio Buero Vallejo, "Hoy es fiesta", en Teatro español 1956-1957, p. 60
- 155 Ibidem, p. 110
- 156 Ricardo Doménech, op. cit., p. 93
- 157 Ibidem, pp. 91-92
- 158 Federico Carlos Sainz de Robles, Prólogo, notas y apéndice a Teatro español 1956-1957, p. 16
- 159 Antonio Buero Vallejo, op. cit., p. 50
- 160 Ibidem, p. 61
- 161 Ricardo Doménech, op. cit., p. 94
- 162 Moisés Pérez Coterillo, op. cit., pp. 37-38
- 163 Moisés Pérez Coterillo, op. cit., p. 13

- 164 Julio Torri, La literatura española, p. 159
- 165 Moisés Pérez Coterillo, op. cit., p. 43
- 166 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 126
- 167 Antonio Buero Vallejo, op. cit., p. 81
- 168 Ibídem, p. 72
- 169 Emilio Carilla, El Buscón, esperpento esencial y otros estudios que-  
vedescos, p. 21
- 170 Ibídem, p. 21
- 171 Antonio Buero Vallejo, op. cit., pp. 33-34
- 172 Ibídem, p. 73
- 173 Anónimo, El Lazarillo de Tormes-Vida del Buscón Don Pablos de Fran-  
cisco de Quevedo, p. 8
- 174 Anónimo, op. cit., p. 128
- 175 Ramón del Valle-Inclán, Divinas palabras, p. 124
- 176 Jacinto Benavente, Los intereses creados, p. 180
- 177 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 142
- 178 Lope de Vega, El arte nuevo de hacer comedias-La discreta enamorada,  
p. 12
- 179 Ibídem, p. 12
- 180 Ibídem, p. 18
- 181 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 186
- 182 Ibídem, pp. 220-221
- 183 Lope de Vega, op. cit., p. 12
- 184 Octavio Paz, El arco y la lira, p. 96
- 185 Ricardo Doménech, op. cit., p. 253

- 186 Ibidem, p. 254
- 187 Sergio Nerva, "Críticas" a "Madrugada" de Antonio Buero Vallejo en -  
Teatro español 1953-1954, p. 148
- 188 Ricardo Doménech, op. cit., p. 254
- 189 Moisés Pérez Coterillo, op. cit., pp. 37-38
- 190 Antonio Buero Vallejo, "Madrugada" en Teatro español 1953-1954, -  
pp. 202-203
- 191 Nicolás González Ruiz, "Críticas" a "Madrugada" de Antonio Buero Va-  
llejo en Teatro español 1953-1954, p. 144
- 192 Sergio Nerva, op. cit., p. 148
- 193 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., pp. 353-354
- 194 Angel del Río, op. cit., p. 371
- 195 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 338
- 196 Antonio Buero Vallejo, Caimán-Las cartas boca abajo, p. 36
- 197 Ibidem, p. 57
- 198 Ibidem, p. 98
- 199 Ibidem, p. 98
- 200 Ibidem, p. 29
- 201 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 222
- 202 Joaquín Casaldueiro, op. cit., p. 43
- 203 Ibidem, p. 222
- 204 Ricardo Doménech, op. cit., p. 91
- 205 Luis Iglesias Feijoo, op. cit., p. 13
- 206 Francisco Ruiz Ramón, op. cit., p. 344
- 207 Ricardo Doménech, op. cit., p. 73

- 208 Ibíd., p. 73
- 209 Benito Pérez Galdós, "Lo prohibido" en Obras completas, p. 1687
- 210 Ibíd., p. 1692
- 211 Ibíd., p. 1812
- 212 Ibíd., p. 1837
- 213 Antonio Buero Vallejo, op. cit., p. 34
- 214 Benito Pérez Galdós, "La desheredada" en op. cit., p. 1064
- 215 Georg Lukács, Ensayos sobre el realismo, p. 13
- 216 Ricardo Doménech, op. cit., p. 103
- 217 Ibíd., p. 103
- 218 Federico Carlos Sainz de Robles, op. cit., p. XVIII
- 219 Ibíd., p. XX
- 220 Antonio Buero Vallejo, "Las cartas boca abajo" en Teatro español -  
1957-1958, p. XVIII
- 221 Ibíd., p. 74
- 222 Moisés Pérez Coterillo, op. cit., p. 39
- 223 Benito Pérez Galdós, "Doña Perfecta" en op. cit., p. 511
- 224 Antonio Buero Vallejo, op. cit., p. 11
- 225 Benito Pérez Galdós, "La desheredada" en op. cit., p. 998
- 226 Benito Pérez Galdós, "Lo prohibido" en op. cit., p. 1742
- 227 Benito Pérez Galdós, Miau, p. 31
- 228 Federico Carlos Sainz de Robles, op. cit., p. XX

#### 4. CONCLUSIONES

Si se entiende por tradición la transmisión de elementos inherentes al ser social que en su colectiva dimensión da solidez a su pueblo, en la dramática de Buero Vallejo ésta se expresa indistintamente por diversas vías simbólicas, rituales y estéticas cuyo fin es desarrollar una proyección dramática presente y vigente sustentada en temas y recursos de la tradición literaria. En relación a estas bases y por medio de los distintos análisis que se han realizado a través de este trabajo se pueden establecer una serie de observaciones concluyentes.

Se debe tomar en consideración el panorama paupérrimo -de escasa estética- que predominaba en los escenarios españoles posteriores a la guerra civil para comprender que el dramaturgo no partiera de bases inmediatas tan endebles para lograr sus propósitos artísticos: el reivindicar el teatro español en un sentido digno y generoso. En tal forma, tiene que dar marcha atrás -no en función de sus afanes creativos- sino en cuanto a la búsqueda intelectual y meditada de los más profundos recursos usados por la misma literatura hispánica y por la tradición clásica para partir de ellos y lograr un óptimo fenómeno de comunicación mediante su expresividad dramática.

De tal forma, se puede observar en la dramaturgia bueriana la presencia de la tradición con base en los principios maniqueos en cuanto el bien y el mal -tan frecuentes en el teatro español- especialmente en -

el auto sacramental alegorizados a través de la luz y las tinieblas; es ésta una lucha de opuestos éticos en los cuales se tiene que debatir el ser humano para encontrar su propia y personal conducción moral por medio de una identidad individual y, en ocasiones, intransferible. La luz es el principio de las determinantes positivas en la Biblia, y las tinieblas funestas significan la carencia de realización en un mundo que empieza a tomar forma definitiva; entre estos antagonismos originales se debate el ser humano para establecer su propia identidad moral. Sin embargo, las cosas no resultan tan definitivas como se pueden apreciar en la decidida oposición bíblica; para el dramaturgo, el principio de luz es el asidero de la estabilidad, de la prudencia, de la madurez de juicio, de la conciencia y del perdón. "La manera más difícil de ser vidente es la que nos lleva a sentirnos solidarios con 'la' gran responsabilidad, a hacerla nuestra, o mejor dicho 'mía', la de cada uno personalmente. Es una especie de sinceridad moral para consigo mismo, que exige un esfuerzo terrible, pero sin la que todo lo demás queda falsificado ..."<sup>1</sup>

Las tinieblas se precisan en cuanto a la astucia que se puede demostrar en el ser humano, ingenio de agudezas que se confirman por medio del disímulo, el engaño y la artimaña que no son sino formas de la ignorancia que quedan manifiestas en la "acción". "El hombre es ciego, y no percibe de la realidad sino un aspecto menor (...) el hombre es incompleto, está despojado de una parte de sí mismo (...) Lo que la vida le niega a los ciegos no son los ojos, sino la vista, o sea el contacto con el mundo."<sup>2</sup> Ahora bien, a pesar de estas apreciaciones, los referidos va-



lores no siempre precisan una regularidad delineada, ya que la paradoja surge sugestivamente en ellos, ya que la luz se puede ofrecer en las sombras y la misma circunstancia se puede otorgar, de forma recíproca, a la inversa. De ahí que estén presentes los carentes visuales y físicos en la obra bueriana; la videncia implica el predominio del oscurantismo ético y la invidencia se puede establecer en la naturaleza consciente de la luz.

Por otra parte, si se considera que la dramaturgia bueriana es fundamentalmente de connotación ética, es lógico que en esa búsqueda experimental que él sostiene con formas tradicionales de expresividad literaria se remonte a la fábula y a la parábola, semblanzas de tipo épico que otorgan al lector -espectador en este caso- proverbiales requerimientos morales. El "activo" y el "contemplativo" vuelven a tomar presencia en la oposición de caracteres humanos y en la anécdota ejemplarizante. "Creo que sin gran margen de error podría calificarse la obra de Buero Vallejo como una sabia utilización del entramado básico del cuento maravilloso en el que se ha introducido un mito literariamente muy fecundo y del que existen resonancias ..."<sup>3</sup> El escritor parte de temas tradicionales para recrear libremente éstos en obras como Las palabras en la arena o Casi un cuento de hadas donde se ofrecen muestras francas y didácticas de toda una conformación moral en cuanto a su propio universo ético y estético.

De los clásicos griegos el escritor retoma las fuentes tradi---

cionales en relación a la temática misma de las antiguas leyendas para volver una vez más sobre ellas en busca de la mitificación, como acontece en Llegada de los dioses o, por lo contrario, romper con la rememoración tradicional y desmitificar lo que él considera inconveniente como sucede con La tejedora de sueños. También de los antiguos clásicos surge en el creador la evocación de la tragedia que pervive a través de su dramaturgia al reinstaurar el clima trágico y la estructura clásica en el teatro de posguerra: "De acuerdo con Buero, la tragedia ha tratado de demostrar siempre que los sufrimientos del hombre son producto de sus errores."<sup>4</sup>

En cuanto al teatro histórico, se debe señalar que el sentido psicológico que adquiere en la obra de Buero Vallejo le concede un lugar especial en los cuestionamientos que precisa en el devenir hispánico; se debe hacer énfasis, además, en que proviene de un origen intensamente tradicional si se piensa en la profusión y vigor que alcanzó durante el siglo de oro y la idealización que hace el romanticismo de éste. El dramaturgo reconsidera esta forma tradicional para acrecentar su nacionalismo y el sentido crítico de incisiva profundidad que caracteriza toda su dramaturgia. La historia aquí se precisa no como un mero devenir sino como análisis corrosivo contra las afecciones políticas y sociales a la manera galdosiana; asimismo es una incisiva protesta ética en función de un equilibrio anímico, de un mayor sentido de justicia y -desde luego- de una mejor forma de vida. "El teatro de Buero, aun conservando muchos de los elementos que lo han conformado, entra de lleno en episodios de la historia para descubrir una nueva lectura debajo de la versión oficial y

para proponer una reflexión en tiempo presente.<sup>5</sup> Como muestra de estas afirmaciones se puede advertir la experimentación sociohistórica que realiza el dramaturgo en obras correspondientes a esta actitud: Un soñador para un pueblo, Las meninas, El concierto de San Ovidio, El sueño de la razón y La detonación.

Por supuesto, en estas consideraciones no se puede olvidar la tradición picaresca también, que en la dramaturgia buerense pervive como recurso dramático-comunicativo. El ver en escena al pobre, al menesteroso y al mismo pícaro que sobrevive bajo muy diversas justificaciones, desde tiempos antiguos hasta la España actual, revela la observación de una realidad enfermiza en su país y, desde luego, un juicio crítico hacia la misma. Este enjuiciamiento, como se ha podido advertir en los estudios correspondientes, se muestra definitivamente en obras como Hoy es fiesta y El concierto de San Ovidio donde se establece una relación "con toda una literatura costumbrista, anterior, que Buero toma como punto de partida para trascenderla."<sup>6</sup> No en vano se ha señalado el carácter del mismo género picaresco que sigue con incisivo realismo, derroteros tradicionales.

Con los rasgos y aspectos que hemos señalado en el teatro buerense, con ese atractivo que encuentra el escritor en escudriñar en el pasado estético como fuente inspiradora de su expresividad dramática presente, es casi inevitable que fijara su atención en la personalidad más grande de la literatura hispánica, la gran figura cervantina de don Qui-

Jote de la Mancha: "Por muy petulante que parezca, nada más lejos de mí - que compararme con quienes voy a nombrar en cuanto a la calidad; pero ad- vierto otras influencias, que creo básicas, a lo largo de toda mi obra. - Una es nada menos que la del propio Cervantes. Concretamente, la de El - Quijote".<sup>7</sup> La magnánima personalidad de "el caballero de la triste figu- ra" toma nueva presencia en diversos seres humanos del teatro de Buero - Vallejo como sucede con El padre en El tragaluz, con Irene en Irene y el tesoro, con Velázquez en Las meninas, con Eloy en Mito y con el mismo Es- quilache en Un soñador para un pueblo. En estas obras se vuelve a inter- relacionar la realidad material contra la idealización de la proverbial - efigie moral del gran mito español, que en la creatividad buerense se - convierte en verdadera constante dramática.

En tal forma, contra la adversidad y mezquindad de un mundo en- vilecido por la guerra civil española siguen presentes y vigentes los más altos valores del espíritu que -para los designios buerenses- deben con- ciliarse con el mundo de la conciencia, de la lucidez y, por supuesto, de la verdad. Buero Vallejo recupera los valores quijotescos -las vicisitu- des entre vida ética y vida práctica- para reiterar la misma lección de - moral y de esperanza provenientes de su gran antepasado literario y con- cederlas, ahora, a un espectador consternado por la opresión intelectual y vivencial que se le ha impuesto impunemente.

En la obra de Antonio Buero Vallejo se encuentra, además, la - permanencia en cuanto al sentido de la teatralidad proveniente de los si-

glos de oro, enredo y desenredo de una circunstancia moral para que prevalezca -finalmente- la verdad como marco referencial de diversos temas -tradicionales y siempre vigentes: el honor, la justicia, el nacionalismo, etc. Esta pleitesía que se determina en la acción temática y en la acción psicológica de los personajes se establece como la gran constante de un teatro siempre vivo y pleno de inquietudes morales.

El teatro buerense se establece en lo cotidiano y lleva las formas de vida al cuestionamiento; esta situación procede asimismo de la dramática de los siglos de oro -especialmente de las creaciones lopistas- y habrá de resurgir, en cierta forma, con José de Echegaray y, por supuesto, con Benito Pérez Galdós: "Ese tránsito del mundo -libro, idea, sentimiento o vida cotidiana- a la escena es lo que realiza el teatro español por medio de Lope de Vega y sus seguidores."<sup>8</sup> En este sentido de referencias y legados estéticos, se precisan también en la escena bueriana una serie de elementos simbólicos que son herencia de la tradición dramática medieval y que se retoman en las alegorías expresivas de la dramaturgia barroca en forma de entelequias y valores absolutos. De tal forma, la producción de Buero Vallejo no siempre parte de los afanes realistas que muestran inclinaciones de tipo sicologista, sino ofrece también personajes simbólicos o unifica ambas modalidades en sus orientaciones caracterológicas. El hecho de que en casi todos sus dramas sorprendamos un personaje que es designado como "contemplativo" frente a otro que es reconocido como "activo" ya implica una simbología tipológica y emblemática en su creatividad literaria.

En cambio, la objetividad dramática no tan sólo proviene de la vena realista de los siglos de oro y de los fueros picarescos sino ofrece también una evidente relación con la obra de Pérez Galdós; el enfoque que en el teatro bueriano se otorga a la clase media y las repercusiones que la guerra civil tuvo sobre ésta -colectividad e historia- alcanzan su estirpe en la obra galdosiana. Esta consigna socioestética se puede encontrar sobre todo en la narrativa donde el referido tratamiento literario -se puede apreciar abundantemente si se recuerdan novelas como Tormento, La de Bringas, La desheredada, Miau, Tristana, etc. Buero, para enjuiciar este nivel social en su connotación urbana, sostiene franco antecedente -con el gran realista del siglo XIX y no con los propósitos críticos del teatro benaventino, por ejemplo.

De tal manera, si se toma en consideración la clasificación que realiza Francisco Ruiz Ramón en la Historia del teatro español correspondiente al siglo XX, en la dramaturgia de Jacinto Benavente está representada la aristocracia cosmopolita, los altos niveles de la burguesía, la provincia folklórica y el campesinado agreste del más primitivo paisaje español, pero no la clase media. Ese sector social que es termómetro primordial de las vicisitudes, de las afecciones y de los desconciertos de una política imperante es preocupación incisiva de la obra galdosiana; no son los demás realistas los que se ocupan de semejante temática, Galdós y sólo Galdós en España es el que se interesa en ella, y muy posiblemente -de aquí su vigencia al realizar un incisivo análisis en la cosmovisión de este universo. Buero Vallejo retoma tal actitud literaria y lleva esta -

tradición a un enfoque muy semejante al de Pérez Galdós en dramas como Historia de una escalera, Irene o el tesoro, Hoy es fiesta, Las cartas boca abajo y Calmán; el sentido tradicional, en este caso, está fundamentado en la crítica a una infraestructura social.

"Yo mismo he dicho, y también otros estudiosos lo han dicho, que en mi obra había influencias innegables, a veces muy acentuadas de Unamuno, por ejemplo, o de Galdós, o del 98 en general. Todo esto es cierto y yo lo he aceptado en más de una ocasión."<sup>9</sup> Ante estas aseveraciones se puede entender que el sentido crítico, el enjuiciamiento de una realidad y el examen de una circunstancia nacionalista son elementos que tienen asidero indudable en la generación del noventayocho que, además, le es tan apetecible estéticamente a Buero Vallejo; la vuelta a los clásicos griegos es una herencia que también reside, seguramente, en la tradición proveniente de la misma generación. Ya en el siglo XX, Miguel de Unamuno es el primero en la literatura española que retoma la tragedia de la antigua tradición clásica en obras como Raquel encadenada y Fedra.

Como ya se había señalado, tales consignas genéricas son recreadas por Buero -a través de su dramaturgia- en el teatro de posguerra; no tan sólo se presenta esta actitud de remembranza tradicional en obras de franca inspiración clásica como sucede en La tejedora de sueños y Llegada de los dioses, sino que el sentir trágico inherente a su personalidad creativa se expone en casi toda su producción. Si para Lope de Vega, en El arte nuevo de hacer comedias, la división entre tragedia y comedia

era de tipo temático ya que para él la primera respondía a la vida de los grandes señores y la segunda establecía un sentido más popular, Buelo Vallejo -en cambio- lleva la estructura trágica hasta los niveles más bajos en la escala social donde está presente el devenir del individuo y de la colectividad a la que pertenece. De esta manera, el sentido ético para el teatro buerense no tiene opciones ni jerarquías sociales, tanto el ser - más alto o el más bajo en cuanto a un estrato económico puede estar de-- terminado en el cosmos correspondiente a su personal orientación del sentir trágico; como muestra de esta posición artística se establecen los - dramas Historia de una escalera, Hoy es fiesta, El tragaluz y Caimán.

Por otra parte, Buelo en sus semejanzas creadoras se apoya en - un teatro objetivo, realista y tradicional que tiene grandes coinciden-- cias con el sainete ya que ambos proporcionan al espectador un sentido - nacionalista en el popularismo dramático. "Historia de una escalera toma del sainete, con una lógica depuración, todo o casi todo lo que es cauce expresivo. Toma su ambiente, su lenguaje y hasta situaciones más o menos típicas -discusiones de vecindad, por ejemplo- e incluso rasgos (...) sometidos a severas matizaciones que permiten trascender lo típico y llegar a lo individual."<sup>10</sup> El marco plástico es, en general, el mismo que ha - usado el sainete a través de las generaciones, el cuestionamiento de lo - que acontece a los seres que habitan en ese marco es un enjuiciamiento de magna profundidad que trasciende definitivamente las referencias triviales y deleitosas del mismo sainete.



"Se ha hablado también, cómo no, de Arniches. En la zona más - costumbrista de mi teatro se veía la huella del costumbrismo sainetesco - de este gran autor."<sup>11</sup> De hecho, la obra triunfadora del concurso Lope de Vega en 1949 surgirá, en cierta medida, de la tradición salnetera; cual - acontece en Madrugada y en Caimán que parten de los recursos de la come- dia de enredo para delatar una realidad simbólica y cruda sucede -en este caso- con la utilización del sainete.

Algunos estudiosos del teatro bueriano encuentran cierta rela- ción con la vía realista que puede proceder de la tradición representada por Jacinto Benavente que había sido el dramaturgo más reconocido de - principios de siglo; sin embargo, la objetividad de sus temas y el pre- tendido enjuiciamiento a una sociedad no se reconocen en el teatro bue- riano, pero, en cambio, en ciertas situaciones que se ofrecen en la trama dramática se sorprende un sentimentalismo que proviene, posiblemente, de la dramaturgia benaventina, sentimentalismo que, por otra parte, no tiene un legado inmediato ya que no se puede considerar en las respectivas dra- maturgias de Ramón de Valle-Inclán y de Federico García Lorca; de ahí se- guramente la fuerza, el trazo brutal en la expresión dramática de ambos - escritores.

En cuanto a la teatralidad que Buero Vallejo establece franca- mente con el pasado expresivo de la dramaturgia hispana revalora y consi- dera a los mencionados Valle-Inclán y Lorca. Al principio, en función de recrear una calidad esperpéntica en ciertos dramas como sucede en El con-

cierito de San Ovidio y El sueño de la razón, aunque siempre con sus preocupaciones personales como creador: "A su manera, El sueño de la razón es un esperpento..."<sup>12</sup> Del segundo presenta ciertos atisbos surrealistas o de experimentación que hereda, en general, de los vanguardistas. Historia de una escalera en su estructura temporal y El sueño de la razón en la sonorización dramática mantienen, respectivamente, francas reminiscencias lorquinas.

El teatro de Buero Vallejo ha tenido muy diferentes ordenamientos según los diversos críticos que se han acercado a él, sin embargo, éstos son difusos, parciales y poco convenientes; por el conocimiento que se tiene de esta personalidad y de los asideros de la tradición en su obra se pueden sintetizar estas clasificaciones de la siguiente manera: "teatro realista" en que presenta formas de vida cotidiana y enjuicia a la clase media y "teatro simbolista" donde, a veces, usa tono poético y recoge los mitos de la tradición occidental. Por más directrices de tipo histórico, social, crítico y temático que pueda adoptar en sus orientaciones estéticas, finalmente, estas dos vertientes -no del todo antagonicas- son las más trascendentes en su universo dramático. Estas dos actitudes estéticas no resultan siempre opuestas si se piensa que el mismo dramaturgo las unifica en la concepción teórica que sostiene hacia su propio teatro: "... yo siempre hablé de un 'realismo simbólico' que era una definición un tanto aproximada, pero que (...) aludía al hecho de que toda realidad es siempre significativa, y por lo mismo simbólica."<sup>13</sup>

Ricardo Doménech indica que su génesis creativo proviene justamente de su primera gestación dramática donde el simbolismo es ya evidente y la lucha de opuestos también toma manifiesto testimonio: el "deber-ser" que se singulariza en el "contemplativo" -gran personaje del teatro bueriano- que se enfrenta siempre a una realidad conflictiva y antagonica y al degradado representante de esa realidad que es el ser "activo". "... Empecé mi teatro con En la ardiente oscuridad, porque fue la primera que escribí aunque no la primera que estrené, y por ahora lo he terminado con La Fundación. Ya en algún sitio he dejado apuntado cómo en el fondo, en aquella primera obra y en esta última se habla de lo mismo. Se habla de - dos Instituciones (...) cuya mentira hay que revelar y desenmascarar."<sup>14</sup> En este sentido, se puede decir que en el dramaturgo se presenta una extraña paradoja ya que -a pesar de ser un escritor prolífico que ha llevado a la escena veintitres obras- toda su producción teatral se concreta - en la defensa de un mundo cimentado en constructivos valores éticos, tema reiterativo e insistente a través de diversas anécdotas. Durante toda su vida, él parece escribir intensa e insistentemente un solo drama, pero - con abundantes directrices teatrales; directrices que, por supuesto se - interrelacionan desde muy distintas perspectivas y variaciones, multifacéticamente, a través de su obra.

Después de vivir inevitablemente un desastre moral tan intenso como fue la guerra civil española, Antonio Buero Vallejo trata de sintetizar en símbolos los ideales tradicionales hispánicos que subsisten a - pesar de semejante quebranto social. El régimen absolutista que sigue al

choque de banderas fraternas impide la libertad de realización en el individuo; el ser social se convierte en un ente afectado por la soledad y el aislamiento que representa la realidad circundante, un héroe degradado en cuanto a un universo degradado que ha sido impuesto por una causalidad de circunstancias sociales, éticas y políticas. Sin embargo, el sentir dramático del hombre que cuestiona Buero Vallejo -Ignacio figurado- no se conforma con esta realidad y llega hasta lo imposible dentro de lo posible por variar ese universo violentado que le es inherente, pero que también necesita modificar al asumir un pasado que obligue a la conversión de un presente.

Ahora bien, para concluir, es necesario especificar que si la dramaturgia bueriana presenta la fidelidad a una tradición estético literaria, también anticipa una magna herencia a la posteridad; herencia que implica solidez y vigencia dramática dentro del panorama español actual: "... podemos decir que sólo un teatro cargado de tradición está, a su vez, cargado de futuro ..." <sup>15</sup> Por medio de estas palabras se puede comprender que la tradición es consigna consciente en el teatro bueriano y, además, sus anhelos estéticos la fomentan como un recurso comunicativo que puede servir de anclaje en el quehacer dramático de sus continuadores.

En relación a la figura de Buero Vallejo, la polémica colectiva entre los interesados y creadores teatrales es abundante y sumamente controvertida; para seguir los principios del dramaturgo o para negar su re-

novación y su estética siempre -absolutamente siempre- se le tiene que considerar profundamente. De esta manera, se le puede estimar como padre de la dramática hispánica en la segunda mitad del siglo XX; tal vez -en el devenir de los tiempos- alcance una celebridad tan acentuada como el propio Valle-Inclán o el mismo Lorca ya que estos dramaturgos -con toda la capacidad dramática que demostraron en su ejecución creativa- no encabezan un movimiento teatral tan fecundo como el que preside Buero Vallejo, seguramente por el golpe brutal que para la concatenación estética -significó la guerra civil española. "Buero Vallejo es hoy no sólo el dramaturgo más importante en la España de después de la guerra civil, sino -y esto hay que afirmarlo enérgicamente- un dramaturgo europeo cuyo lenguaje es válido y valioso en cualquiera de los idiomas de nuestro mundo occidental."<sup>16</sup>

Si el cuestionado escritor se basa en la tradición para revertirla en lo formal y en lo temático de su obra es porque advierte que el pueblo español requiere de estos medios para surtirse de una vía de identificación. Sin embargo, la tradición no es usada tan sólo como recurso expresivo sino que el dramaturgo trasciende estos elementos para ofrecer renovadoras posibilidades dramáticas. Por otra parte, Buero no permanece hasta aquí en su largueza comunicativa; él comprende que su producción creativa requiere también otras fuentes de jerarquía cosmopolita, del iluminismo que implica el pensamiento occidental en sus distintos privilegios estéticos; Buero ha seguido también una dramaturgia de búsqueda y de posibilidades universales que, a través de su obra, ha innovado pode-

rosamente la escena española. Esta interesante vertiente será tema de un estudio posterior que se referirá justamente a la innovación que ha concedido el teatro occidental a la estética buerense.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO 4

- 1 J. P. Borel, "Prólogo" a El concierto de San Ovidio de Antonio Buero Vallejo, p. 19
- 2 Ibídem, pp. 9-10
- 3 Carmen González Marín, "Estudio crítico y notas" a Cast un cuento de hadas de Antonio Buero Vallejo, p. 33
- 4 José Ramón Cortina, El arte dramático de Antonio Buero Vallejo, p. 119
- 5 Moisés Pérez Coterillo, "Regreso a Buero Vallejo, El concierto de San Ovidio" en Cuadernos El Público 13, p. 39
- 6 Ricardo Doménech, El teatro de Buero Vallejo una meditación española, p. 94
- 7 Antonio Buero Vallejo, Teatro español actual, p. 76
- 8 Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español, v. I, p. 142
- 9 Antonio Buero Vallejo, op. cit., p. 70
- 10 Ricardo Doménech, op. cit., pp. 73-74
- 11 Antonio Buero Vallejo, op. cit., p. 71
- 12 Ricardo Doménech, op. cit., p. 194
- 13 Antonio Buero Vallejo, Opinión, a 35 años de "Historia de una escalera", p. 14
- 14 Antonio Buero Vallejo, op. cit., p. 80
- 15 Antonio Buero Vallejo, op. cit., p. 13
- 16 Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español Siglo XX, p. 384

## 5. BIBLIOGRAFIA

- Aguirre Bellver, Joaquín. "Elogio y reproche a Buero Vallejo. Un personaje que renace al cabo de los años", Presencia, Madrid, 1962
- Alborg, Juan Luis. Historia de la literatura española, Gredos, Madrid, 1966
- Altamira, Rafael. Manual de historia de España, Sudamericana, Buenos Aires, 1946
- Amorós, Andrés. Introducción a la literatura, Cátedra, Madrid, 1980
- Andueza, María. Siglo XX: Teatro y ensayo, Anules, México, 1976
- Anónimo. El lazarillo de Tormes-Vida del buscón Don Pablos - de Francisco de Quevedo, Porrúa, México, 1970 (Se-pan Cuántos..., 34)
- Aristóteles. El arte poética, Espasa-Calpe, Madrid, 1964 (Austral, 803)
- Benavente, Jacinto. Al fin, mujer-La honradez de la cerradura, Espasa-Calpe, Madrid, 1964 (Austral, 387)
- Los intereses creados, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1963 (Austral, 34)
- La malquerida-La noche del sábado, Espasa-Calpe, Madrid, 1963 (Austral, 84)
- Borel, Jean Paul. "Prólogo" a El concierto de San Ovidio de Antonio Buero Vallejo, Ayma, Barcelona, 1973 (Voz Imagen, teatro, 1)



El concierto de San Ovidio, Ayma, 1977 (Voz Imagen, teatro, 1)

El concierto de San Ovidio-La fundación, Espasa-Calpe, Madrid, 1980 (Austral, 1569)

El concierto de San Ovidio, El tragaluz, Clásicos-Castalia, Madrid, 1971

"Del quijotismo al mito de los platillos volantes", Primer acto, Madrid, 1968

La detonación-Las palabras en la arena, Espasa-Calpe, Madrid, 1987 (Selecciones Austral, 52)

Díálogo secreto Fantasía en dos partes, Espasa-Calpe, Madrid, 1985 (Austral, 1655)

La doble historia del doctor Valmy-Mito, Espasa-Calpe, Madrid, 1976 (Selecciones Austral, 15)

En la ardiente oscuridad-Un soñador para un pueblo, Espasa-Calpe, Madrid, 1973 (Austral, 1510)

Historia de una escalera-Llegada de los dioses, - Salvat Alianza Editorial, Navarra, 1973 (Biblioteca general Salvat, 97)

Historia de una escalera-Las meninas, Espasa-Calpe, Madrid, 1982 (Austral, 3)

"Hoy es fiesta" en Teatro español 1956-1957, Aguilar, Madrid, 1957 (Colección literaria)

Jueces en la noche-Hoy es fiesta, Espasa-Calpe, Madrid, 1981 (Selecciones Austral, 18)

- Breazu, Marcel. El teatro de lo imposible, Guadarrama, Madrid, 1966
- "Objetividad del valor artístico" en Estética y -  
Marxismo, Arandú, Buenos Aires, 1965 (Foro polémico/Bolsillo/3)
- Broue, Pierre y Emile Temine. La revolución y la guerra de España, Fondo de Cultura Económica, México, 1962
- Brow, Gerald, G. Historia de la literatura española. El siglo XX, -  
Ariel, Barcelona, 1974
- Buero Vallejo, Antonio. "Antonio Buero Vallejo" en Teatro Español actual,  
Fundación Juan March, Cátedra, Madrid, 1977
- Aventura en lo gris, Alfíl, Madrid, 1964 (Teatro, -  
408)
- Caimán Relato escénico en dos partes-Las cartas boca abajo Tragedia española en dos actos y cuatro -  
cuadros, Espasa-Calpe, Madrid, 1981 (Austral, 1622)
- "Las cartas boca abajo" en Teatro español 1957- -  
1958, Aguilar, Madrid, 1959 (Colección literaria)
- Casi un cuento de hadas, Narcea, Madrid, 1981 (Biblioteca del estudiante, 74)
- "Comentario" a Historia de una escalera y Las palabras en la arena, Escelicer, Madrid, 1952 (Teatro, -  
10)
- "Comentario" en "Estudio crítico y notas de Carmen González Marín a Casi un cuento de hadas", Narcea, Madrid, 1981 (Biblioteca del estudiante, 74)

- "Madrugada" en Años difíciles, Bruquera, Barcelona, 1977 (Libro amigo, 492)
- "Madrugada" en Teatro español 1953-1954, Aguilar, - Madrid, 1955 (Colección literaria)
- "Opinión a 35 años de 'Historia de una escalera'" - en El Público 12, IX, Madrid, 1984
- La señal que se espera, Alfíl, Madrid, 1952 (Tea- - tro, 21)
- Teatro, Historia de una escalera, La tejedora de - sueños, Irene o el tesoro, Un señorador para un pue- - blo, Losada, Buenos Aires, 1962
- La tejedora de sueños-Llegada de los dioses, Ma- - drid, Cátedra, 1985 (Letras hispánicas, 45)
- Tres maestros ante el público, Alianza, Madrid, - 1973
- Carilla, Emilio. El Buscón, esperpento esencial y otros estudios - quevedescos, UNAM, México, 1986 (Cuadernos del Ins- tituto de Investigaciones Filológicas, 13)
- El teatro español en la edad de oro, escenarios y - representaciones, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1968
- Casaldueiro, Joaquín. Vida y obra de Galdós (1843-1920), Gredos, Madrid, 1970

- Casona, Alejandro. Flor de leyendas, La sirena varada, La dama del alba, La barca sin pescador, Porrúa, México, 1979 - (Sepan cuántos..., 223)
- Castro, Américo. Aspectos del vivir hispánico, Alianza, Madrid, 1970  
La realidad histórica de España, Porrúa, México, - 1954  
Sobre el nombre y el quién de los españoles, Taurus, Madrid, 1973
- Cervantes Saavedra, Miguel de. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, Porrúa, México, 1968 (Sepan cuántos..., 6)
- Cortina, José Ramón. El arte dramático de Antonio Buero Vallejo, Grendos, Madrid, 1969
- Cramsig, Hilde F. Teatro y censura de la España franquista, P. Long, New York, N. Y., 1984
- D'Amico, Silvio. Historia del teatro universal, Losada, Buenos Aires, 1956
- Deleyto, José María. "Antonio Buero Vallejo, fabulista de este siglo" en El Español, Madrid, 1954
- Devoto, Juan Bautista. "Antonio Buero Vallejo" en Teatro español de postguerra, Publicaciones españolas, Madrid, 1976
- Díaz Plaja, Guillermo. "Estudio preliminar" a Lazarillo de Tormes y Vida del Buscón Don Pablos de Francisco de Quevedo, Porrúa, México, 1970 (Sepan cuántos..., 34)  
Hacia un concepto de la literatura española, Espasa-Calpe, Madrid, 1962 (Austral, 297)

- Historia de la literatura española, Historia de la literatura mexicana de Francisco Monterde, Porrúa, México, 1966
- Díez Canedo, Enrique. Artículos de crítica teatral, el teatro español de 1914 a 1936, J. Mortiz, Madrid, 1968
- Doménech, Ricardo. "Prólogo" a Historia de una escalera-Las meninas de Antonio Buero Vallejo, Espasa-Calpe, Madrid, 1982  
El teatro de Buero Vallejo, una meditación española, Gredos, Madrid, 1973
- Echegaray, José de. El gran galeoto en El teatro español, historia y antología, tomo VII, Aguilar, Madrid, 1943
- Eliade, Mircea. El mito del eterno retorno; arquetipos y repeticiones, Alianza, Madrid, 1972 (El libro de bolsillo, - 379)  
Mito y realidad, Guadarrama, Madrid, 1968 (Punto - omega, 25)
- Eurípides. Las diecinueve tragedias, Porrúa, México, 1970 (Sepan cuántos..., 24)
- Fernández Santos, Angel. "Regreso a Buero Vallejo, El concierto de San Ovidio" en Cuadernos El Público 13, Centro de documentación teatral, Madrid, 1986
- Francisco, Alvaro. El espectador y la crítica; el teatro en España, - Server-Cuesta, Valladolid, 1959

- Frazer, James George. La rama dorada, magia y religión, Fondo de Cultura Económica, México, 1956 (Sección de obras de sociología)
- García Lorca, Federico. Obras completas, Aguilar, Madrid, 1972
- García Lorenzo, Luciano. "Prólogo" a La detonación-Las palabras en la arena de Antonio Buero Vallejo, Espasa-Calpe, Madrid, 1987 (Selección Austral, 52)
- García Pavón, Francisco. "Prólogo" a La doble historia del doctor Valmy-Mito, Espasa-Calpe, Madrid, 1976 (Austral, 15)
- Gómez, L. "Hablando con Antonio Buero Vallejo, el gran autor teatral español", en El Redondeo, México, IV, 1961
- González Marín, Carmen. "Estudio crítico y notas" a Casi un cuento de hadas, Narcea, Madrid, 1981 (Bitácora, Biblioteca del estudiante, 74)
- González Ruiz, Nicolás. "Críticas" a "Madrugada" de Antonio Buero Vallejo en Teatro español 1953-1954, Aguilar, Madrid, 1955 (Colección literaria)
- Guerrero Zamora, Juan. Historia del teatro contemporáneo, Fiors, Barcelona, 1961
- Gullón, Ricardo. Galdós, novelista moderno, Gredos, Madrid, 1966
- Haro Tegglén, Eduardo. "Notas críticas" a "En la ardiente oscuridad" de Antonio Buero Vallejo en Teatro español 1950-1951, Aguilar, Madrid, 1952 (Colección literaria)
- Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte, Edición revolucionaria, 1966

- Homero. La odisea, Porrúa, México, 1974 (Sepan cuántos..., 4)
- Iglesias Feijoo, Luis. "Introducción" a La tejedora de sueños-Llegada de los dioses de Antonio Buero Vallejo, Cátedra, Madrid, 1985 (Letras hispánicas, 45)
- Jones, R. O. Historia de la literatura española Siglo de oro: prosa y poesía (Siglos XVI y XVII), Ariel, Barcelona, 1983
- Lope de Vega y Carpio, Félix. El arte nuevo de hacer comedias-La discreta enamorada, Espasa-Calpe, Madrid, 1967 (Austral, 842)
- La dama boba, Los melindres de Belisa, EMESA, Madrid, 1968
- Fuenteovejuna, Peribañez y el comendador de Ocaña, El mejor alcalde, el rey, El caballero de Olmedo, Porrúa, México, 1964 (Sepan cuántos..., 12)
- López de Ubeda, Francisco. La pícaro Justina, Zeus, Barcelona, 1968
- Lukács, Georg. Ensayos sobre el realismo, Siglo veinte, Buenos Aires, 1965
- Significación actual del realismo crítico, Era, México, 1967
- Mainer, José-Carlos. Literatura y pequeña burguesía en España, Edicusa, Madrid, 1972
- Maza, Francisco de la. Antiguas historias de amor, Ed. Alberto Dallal, México, 1968

- Menéndez Pidal, Ramón. Los españoles en la historia, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1959 (Austral, 1260)
- Monleón, José. "Un teatro abierto" en Teatro de Antonio Buero Vallejo, Taurus, Madrid, 1968
- Muñiz, Carlos. "Antonio Buero Vallejo, ese hombre comprometido", - Primer acto, Madrid, 1962
- Navas Ruiz, Ricardo. El romanticismo español, Gredos, Madrid, 1960
- Orozco Torre, Arturo. Rasgos y correlaciones en los autos profanos de Xavier Villaurrutia, UNAM, Tesis, México, 1972  
Poesía Contemporánea, Anales, México, 1976
- Parker, Jack Horace. Breve historia del teatro español, México, 1957 - (Manuales Studium, 6)
- Paz, Octavio. El arco y la lira, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1956
- Peers E. Allison. Historia del movimiento romántico español, Gredos, Madrid, 1967
- Pérez Coterillo, Moisés. "Buero Vallejo En la ardiente lucidez" en El Público 12, Madrid, 1984  
"Opinión a 35 años de 'Historia de una escalera'" - en El Público, Madrid, 1984  
"Regreso a Buero Vallejo, El concierto de San Ovidio" en El Público 13, Centro de documentación teatral, 1986
- Pérez Galdós, Benito. Obras completas, Aguilar, Madrid, 1951



- Pérez Minik, Domingo. "Buero Vallejo o la restauración de la máscara" en Teatro europeo contemporáneo, Guadarrama, Madrid, - 1961
- Pérez-Stansfield, María del Pilar. Direcciones del teatro español de posguerra; ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestatario, Porrúa, Madrid, 1983
- Petrie, A. Introducción al estudio de Grecia Historia, anti- gñedades, Fondo de Cultura Económica, México, 1964 (Breviarios, 121)
- Possaray, Luciana. "Prólogo a La casa de Bernarda Alba de Federico - García Lorca, Editores Mexicanos Unidos, México, - 1986
- Prieto, Antonio. "Historia de una escalera. Análisis de la obra teatral de Buero Vallejo" en Hoy, México, III, 1950
- Rest, Jaime. El teatro moderno, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1967
- Río, Angel del. Historia de la literatura española, Reinhart and - Wiston, New York, 1963
- Risco, Antonio. La estética de Valle-Inclán, en los esperpentos y - en El ruedo ibérico, Gredos, Madrid, 1966
- Rivera Ariel, Virgilio. La composición dramática, UNAM-GEGSA, México, - 1989
- Rojas, Fernando de. La Celestina, Salvat, Navarra, 1970
- Rougemont, Denis de. Amor y occidente, Leyenda, México, 1945

- Ruiz Ramón, Francisco. Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo, Cátedra, Madrid, 1978  
Historia del teatro español siglo XX, Cátedra, Madrid, 1975  
Historia del teatro español 1, Alianza, Madrid, 1970
- Sagrada Biblia, Herder, Barcelona, 1965
- Sainz de Robles, Federico Carlos. Ensayo de un diccionario de la literatura, Aguilar, Madrid, 1965  
 "Estudios, retratos literarios, notas, selección y apéndices" en El teatro español, historia y antología, Aguilar, Madrid, 1943  
 "Nota preliminar" a El divino impaciente, El testamento de la mariposa, Metternich de José María Pemán, Aguilar, Madrid, 1946 (Crisol)  
 "Prólogo, notas y apéndice" a Teatro español 1949-1950, Aguilar, Madrid, 1949 (Colección literaria)  
 "Prólogo, notas y apéndice" a Teatro español 1957-1958, Aguilar, Madrid, 1959 (Colección literaria)
- Salinas, Pedro. "Cita" en Introducción a la literatura de Andrés Amorós, Cátedra, Madrid, 1980
- Sánchez Agesta, Luis. "Un drama del siglo XVIII, Ya, I, 1959
- Sarrail, Jean. La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, Fondo de Cultura Económica, México, 1957
- Sastre, Alfonso. Anatomía del realismo, Seix Barral, Barcelona, 1966

- Sitja Príncipe, Francisco. "Acerca de Buero Vallejo" en Agora, V-VIII, -  
1963
- Talbo, Paco Ignacio. "Antonio Buero Vallejo y su última puerta. Quién es  
el hombre de En la ardiente oscuridad" en Clarida-  
des, México, 1959
- Teatro español contemporáneo. López Rubio: Celos del aire. Mihura: Tres -  
sombreros de copa. Luca de Tena: Don José, Pepe y -  
Pepito. Sastre: La mordaza. Calvo Sotelo: La mura-  
lla. Pemán: Las tres etcéteras de Don Simón. Nevi-  
lle: Alta fidelidad. Paso: Cosas de papá y mamá. -  
Olmo: La camisa. Ruiz Iriarte: Historia de un adul-  
terio. Porrúa, México, 1977 (Sepan cuántos..., 330)
- Torrente Ballester, Gonzalo. "Antonio Buero Vallejo" en Teatro español -  
contemporáneo, Guadarrama, Madrid, 1957
- Torri, Julio. La literatura española, Fondo de Cultura Económica,  
México, 1969 (Breviarios, 56)
- Triana, José. Teatro español actual Aub, Buero Vallejo, Sastre, -  
Arrabal, Instituto del libro, La Habana, 1970
- Unamuno, Miguel de. El caballero de la triste figura, Espasa-Calpe, -  
Buenos Aires, 1945 (Austral, 417)  
Vida de don Quijote y Sancho, Espasa-Calpe, Buenos  
Aires, 1949 (Austral, 33)
- Uscatescu, George. Teatro occidental contemporáneo, Guadarrama, Ma-  
drid, 1968 (Punto omega, 38)

- Valbuena Prat, Angel. "En la mitad del siglo XX: Buero Vallejo y el teatro de la angustia" en Historia del teatro español, Noguer, Barcelona, 1956  
Historia de la literatura española, G. Gill, Barcelona, 1968
- Valle-Inclán, Ramón del. Divinas palabras Tragicomedia de aldea, Espasa-Calpe, Madrid, 1964 (Austral, 1320)
- Vélez de Guevara. El diablo cojuelo, el asombro de Turquía y valiente toledano, El Ollero de Ocaña, Aguilar, Madrid, 1946
- Wilson, Edward. Historia de la literatura española Siglo de oro: teatro (1492-1700), Ariel, Barcelona, 1974