

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

01086
1
203

ASPECTOS INNOVADORES EN LA DRAMATURGIA DE ANTONIO BUERO VALLEJO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
DOCTOR EN LETRAS HISPANICAS

PRESENTA

ARTURO OROZCO TORRE

ASESOR

DR. CARLOS SOLORIZANO

MEXICO, D. F., 1993



V. I

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

UNAM



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.

RESUMEN DE LA TESIS "ASPECTOS INNOVADORES EN LA DRAMATURGIA
DE ANTONIO BUERO VALLEJO".

El estudio doctoral se inicia con una introducción en la que se determinan las generalidades del tema a tratar así como las bases de la estética marxista, pues es la metodología usada en cuanto al análisis crítico.

El primer capítulo parte de las circunstancias históricas a las que está sometido el escritor y que toman importancia definitiva en el desarrollo de su obra escrita. Aquí se explican los acontecimientos más trascendentales del presente siglo a los que se ve sometido el dramaturgo en cuanto a sus consideraciones biográficas. De esta manera, se le da importancia a la guerra civil española y a la Segunda Guerra Mundial; ambas situaciones bélicas mantienen definitivos influjos sobre la producción del escritor y forman el marco histórico sobre el cual se sustenta el estudio.

El segundo capítulo alude a los elementos teatrales más destacados en el panorama dramático del siglo XX como son el teatro poético, las vanguardias de principios de siglo, la dramática pirandelliana, el teatro norteamericano, la didáctica de Bertold Brecht y el teatro existencialista. Cada una de estas actitudes artísticas es ampliamente referida en relación a su inicio y a su importancia en el proceso de la estética contemporánea. Este planteamiento sirve como marco teórico al estudio medular del trabajo.

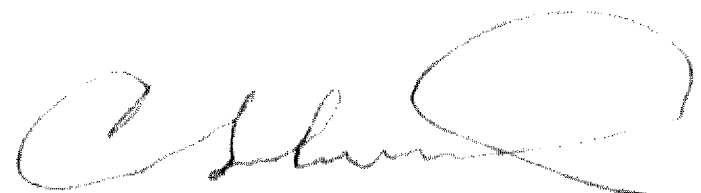
En el capítulo tres se encuentra la parte principal de la tesis que se afirma en las innovaciones que ofrece la dramaturgia de Buero Vallajo en cuanto al teatro español posterior a la guerra civil. Para este propósito se analizan veinte obras del escritor con los siguientes subtemas: la estructura dramática, los "efectos de inmersión", la teatralidad, el tiempo, el espacio, el diálogo, la ambigüedad entre realidad y abstracción, la nueva concepción de la tragedia, el interés socio-

lógico en los personajes y el sentido didáctico en la dramaturgia del escritor.

Finalmente, en las conclusiones se sintetizan las aportaciones ofrecidas por el creador por lo que se convierte en guía de las generaciones sucesivas. Se incluye también una exhaustiva bibliografía.

Orozco Torre, Arturo, Aspectos innovadores en la dramaturgia de Antonio buero Vallejo, México, UNAM, Tesis, 1993.


MTRO. ARTURO OROZCO TORRE


VO. BO. DR. CARLOS SOLORZANO

SUMMARY OF THE THESIS "INNOVATING ASPECTS IN THE DRAMATURGY OF ANTONIO BUERO VALLEJO."

This doctoral study starts with an introduction in which general aspects of the topic are exposed, as well as the basis of marxist aesthetics, i.e. the methodology applied as to the critical analysis.

The first chapter is consisted of the historical circumstances the writer is submitted to. These circumstances become of definite importance as Vallejo's work is looked at in detail. In this chapter, the most relevant events of present century are explained, always related to his biographical implications. In such a display of facts, both the Spain Civil War and the II World War are given such an importance that sustain a definite influence on the writer's production, forming the historical frame of this study.

An intromision to the second chapter will reveal the main theatrical elements in the dramatical panorama of Century XX, this is, the poethical theater, the avant-garde work of early this century, the pirandellian dramatics, the north american theater, Bertold Brecht's didactics and of course the existentialist theater. Every one of these artistic attitudes is widely referred to, not only as to its origin but also as to its importance in the whole process of contemporary aesthetics.


This exposure serves as theoretical frame to the main purpose of the work.

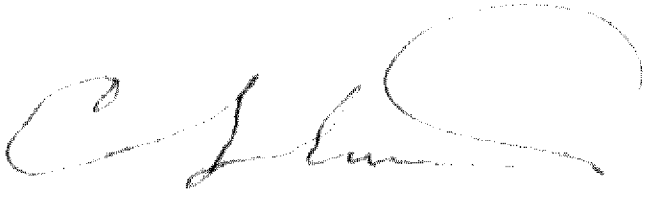
The most important part of this thesis is contained in chapter III, firmly based on innovations offered by Buero Vallejo's dramaturgy located in the Spain of post-civil-war-time. For the purpose of get acquainted with these innovations, 20 plays of the writer are analyzed, with the following sub-themes: dramatical structure, immersion effects, teatrality, time, space, dialog, ambiguity among reality and abstraction, tragedy new conception, sociological interest and didactical sense.

Finally, conclusions are synthesizing the innovating aspects offered by this writer to the spanish theater, and are pointing out that he became a leader to his succeeding generations.

This doctoral study is completed with a biographic attachment in which treated writer's creative evolution is presented, as well as a vast bibliography.

Orozco Torre, Arturo, Innovating aspects in the dramaturgy
of Antonio Buero Vallejo, México, UNAM, Tesis, 1993.


MTRO ARTURO OROZCO TORRE


VO. BO. DR, CARLOS SOLORZANO

A Carmen, imagen y presencia -
de una heredada evocación

ASPECTOS INNOVADORES EN LA DRAMATURGIA DE ANTONIO BUERO VALLEJO

I N D I C E

	Pág.
1. Introducción.....	8
2. Contexto histórico.....	18
2.1 Contexto histórico en España.....	18
2.2 Contexto histórico en Europa.....	25
2.3 La década de 1939 a 1949 en la vida teatral de España...	33
3. Teatro occidental en el tránsito del siglo XIX al XX (Contexto dramático: actitud innovadora y libertad expresiva).....	41
3.1 El teatro poético.....	46
3.2 Las vanguardias.....	51
3.3 La dramática pirandelliana.....	59
3.4 El teatro norteamericano.....	65
3.5 La didáctica de Bertold Brecht.....	72
3.6 El teatro existencialista.....	77
4. La dinámica innovadora.....	84
4.1 Variaciones en la técnica bueriana derivada de una nueva concepción en la estructura dramática.....	84
4.1.1 <u>Aventura en lo gris</u>	88
4.1.2 <u>La doble historia del doctor Valmy</u>	103
4.2 Los "efectos de inmersión".....	116
4.2.1 <u>En la ardiente oscuridad</u>	120
4.2.2 <u>Mito</u>	135
4.3 Renovación en la técnica de la teatralidad.....	151
4.3.1 <u>El sueño de la razón</u>	156
4.3.2 <u>La detonación</u>	169

	Pág.
4.4 Nuevas libertades en el uso del tiempo teatral.....	184
4.4.1 <u>Historia de una escalera</u>	189
4.4.2 <u>Madrugada</u>	204
4.5 Alteración de las convenciones espaciales tradicionales.	217
4.5.1 <u>El tragaluz</u>	221
4.5.2 <u>La fundación</u>	234
4.6 Evolución en el ejercicio dialogal.....	247
4.6.1 <u>Las cartas boca abajo</u>	252
4.6.2 <u>Diálogo secreto</u>	269
4.7 Ambivalencia entre realidad y abstracción.....	283
4.7.1 <u>La señal que se espera</u>	287
4.7.2 <u>Irene o el tesoro</u>	299
4.8 Nueva concepción de la tragedia.....	312
4.8.1 <u>La tejedora de sueños</u>	317
4.8.2 <u>Música cercana</u>	332
4.9 Mayor interés ideológico y sociológico en la caracteri- zación de personajes.....	348
4.9.1 <u>Las meninas</u>	352
4.9.2 <u>Jueces en la noche</u>	366
4.10 El sentido didáctico.....	379
4.10.1 <u>Un soñador para un pueblo</u>	384
4.10.2 <u>El concierto de San Ovidio</u>	400
5. Conclusiones.....	417
6. Apéndice biográfico.....	430
7. Bibliografía.....	442
7.1 Bibliografía directa de Antonio Buero Vallejo.....	442

	Pág.
7.1.1	Obra dramática de creación..... 442
7.1.2	Versiones dramáticas de otros escritores..... 447
7.1.3	Estudios, comentarios y artículos de Buero Vallejo..... 448
7.1.4	Otras obras de creación
	Poesía..... 453
	Prosa..... 454
7.2	Bibliografía indirecta sobre Buero Vallejo
	Libros y estudios monográficos..... 455
7.2.1	Artículos varios sobre Buero Vallejo..... 457
7.3	Libros y estudios de conjunto sobre el teatro contemporáneo que tratan a Buero Vallejo..... 465
7.4	Bibliografía general para la realización de este trabajo 467

1. INTRODUCCION

"Así pues, el teatro es bastante más que el teatro (...) Es un arte (...) el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que desgarran una vida social en permanente estado de revolución (...) El teatro es una manifestación social."¹ La dinámica misma de las actividades teatrales testimonia la correspondencia y origen de las conductas humanas señaladas por las distintas acciones que se establecen en una colectividad. De esta manera, la dramática -como el arte en general- sustenta los fundamentos de su condición humana en la traducción de un lenguaje que expresa, fundamentalmente, las formas de actuar, potenciales o explícitas, de una sociedad determinada.

En el caso de la dramática hispana, en nuestra centuria, se puede explicar que Antonio Buero Vallejo haya alcanzado gran aceptación en un público que admira y elogia la capacidad expresiva de su creación teatral. Si se advierten ciertos elementos de considerable importancia, el logro estriba en la presentación de una realidad que se fundamenta en la crisis de un mundo, y que a su vez determina la sensibilidad del momento histórico que le corresponde. El escritor ha ofrecido en la escena lo que en ella se quería ver, lo que en ella necesitaba enjuiciar una sociedad sufriende para alcanzar su rehabilitación después de un resquebrajamiento moral como el que se vivía en el proceso de los años posteriores a la guerra civil española.

Buero no permite que el destierro lo cautive para que, desde la tie-

1 Jean Duvignaud. Sociología del teatro Ensayo sobre las sombras colectivas, p. 13

rra ajena, la evocación se magnifique; él no mitifica la realidad perdida en el pasado, como sucede con muchos de sus coetáneos, pues no es una personalidad lastimera y no lograda por la situación social de su país; o visto de otra forma, realizada estéticamente por su misma frustración. Por lo contrario, la explicación del caso es la aceptación dolorosa del mundo y de la vida que se le han impuesto para asumir y trascender positivamente la nueva realidad.

El ha sabido captar un público y una identidad social y moral en su teatro; él se manifiesta asumiendo el universo que lo rodea, pues no se decide únicamente por el resentimiento, sino por la asimilación consciente de la fractura social derivada de la guerra civil española. Logra la plenitud de una nueva ubicación en la que el creador -esteta de la conciencia histórica- toma correspondencia con el hombre de su tiempo; 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 los grandes conflictos del ser humano con un ámbito particular y local.

Buero ha logrado un equilibrio perfecto; por un lado forma parte del mundo sin olvidar su determinante nacional y, por el otro, es el nacionalista que rescata valores y tradiciones sin olvidar su siglo, lo que pasa en él y los testimonios cosmopolitas que destina a las nuevas formas de su experiencia literaria. El dramaturgo crea un nuevo teatro, un cuestionamiento, una leyenda, una posición y una obra entendida como la posibilidad de la alianza entre la ficción y la realidad, entre lo individual y lo social, entre la libertad creativa y el aislamiento, entre la renovación teatral y los elementos tradicionales.

Buero conoce profundamente las vertientes histórico-morales de España, la España determinante que participa vital y estéticamente en su obra. El sabe el significado envilecido de la caída y de la entrega, de la lucha armada y de los intereses creados; más tarde, cuando la paz social vuelve a presentarse, opta por las vías dramáticas para dar ubicación a la realidad hostil que le ha transmitido una situación tan intensa y tan difícil de asimilar. El análisis teatral de las circunstancias anteriores trae, como lógica consecuencia, la gran interrogante del futuro: ¿Bajo qué elementos se desarrollarán los nuevos moldes de vida española?

A través de la experiencia histórica, en lo que a la conducta humana se refiere, la guerra significa el triunfo funesto del desequilibrio, ya que la contienda bélica se manifiesta como la alteración extrema del "deber ser" colectivo. La acción armada implica -en la mayoría de los casos- la revelación de la crisis moral y política de una sociedad. De esta manera, la guerra civil transforma los rumbos de los seres que la provocan y del pueblo que la sufre; el ámbito humano que busca redimirse por medio de los ideales libertarios cae en la desesperanza, pues las perspectivas de sus aspiraciones morales se han visto frustradas. Las dos Españas, como planteaba Menéndez Pidal, se han debatido -más que nunca- en el carácter de la contradicción ante la desigualdad de sus intereses.

Más tarde, cuando la aparente paz se establece en el panorama del destino hispánico, la república queda aniquilada ante las imposiciones del bando opuesto; la vida común y las actitudes cotidianas que la expresan se ven profundamente afectadas por las existencias del gobierno triunfante. Mientras Europa se debate, ávidamente, en la proliferación -

de elementos vitales y estéticos que afirman su contemporaneidad, como - la gran respuesta que se opone a la dimensión intelectual de los siglos pasados, España -una vez más- se aparta en la desmesura de sus intereses y vuelve a la rutina impuesta por un gobierno que parece no sostener enlaces con el progreso, sino con el prejuicio y la sujeción. "El poder - pone en primer término los criterios imperiales y tiende a la autarquía con la pretensión de convertir el estado español en autosuficiente. Esta pretensión tiene una base: la ideología fascista."²

Los destinos de la colectividad quedan afectados por la incomprensión del régimen imperante y por el oscurantismo ético que éste promueve. La penumbra espiritual se ciñe nuevamente en la cabeza de la sociedad española. Tal estigma tiene extrañas y muy interesantes repercusiones en la estética peninsular; especialmente en el teatro se conceden - nuevas pautas de compromiso creativo en cuanto a la dramaturgia del gran creador de la escena española de posguerra: Antonio Buero Vallejo.

Este escritor -gran artífice de la innovación como lo es también de la tradición- rechaza la sumisión a la que muchos dramaturgos se rendían, y su mérito está en que se rebela contra las exigencias y los rigores - que determina el nuevo régimen. Su talento teatral es el gran asidero - redentor por medio del cual combate contra las fuerzas opresoras, ya que no es la sumisión ante las formas de vida que marca la dictadura gubernativa el gran paliativo para sus quebrantos, como sucede con algunos de sus contemporáneos -autores de la derecha- que han preferido la realización de un código fácilmente gratificable y la alabanza reaccionaria al nuevo sistema.

2 Ricardo Salvat. "Prólogo" a Años difíciles, A. Buero Vallejo, L. Olmo y A. Gala, - p. 17

Lo trascendente se manifiesta en la revelación de todo un sistema de vida apócrifo y caduco por medio del inteligente manejo de los recursos dramáticos. Si anticipadamente -en el estudio anterior que ha elaborado el que esto escribe para obtener el grado de maestría- se hizo hincapié en los aspectos tradicionales usados por el escritor, ahora el objetivo es estudiar cómo el tono indirecto, la estrategia expresiva y el recurso innovador conforman, de manera definitiva, los grandes avances del teatro bueriano.

Los principios de la dramaturgia de Buero Vallejo no se cimientan en lo plenamente consabido de la escena hispánica; la promoción de intereses creativos es distinta y busca un lenguaje dinámico y renovador para alcanzar efectos insospechados en la sensibilidad del espectador contemporáneo. La idea tiene que ser comunicada al público ansioso de nuevas expectativas, pero sin olvidar la garra imperiosa de la vigilancia gubernativa -censura autoritaria- que desea evitar el ilícito enlace entre esteta y receptor.

¿Qué se entiende por innovación dramática? Las determinantes innovadoras son las que rechazan los moldes correspondientes a un teatro convencional para ofrecer -a su vez- nuevas condiciones expresivas entre el creador y el espectador, las que no sostienen un hilo conductor con las formas de comunicación provenientes de antiguos arquetipos. En este sentido, se puede decir que la innovación, y su muy amplia perspectiva de posibilidades, implica el cuestionamiento de signos que tienen como objetivo el proyectar un nuevo lenguaje dramático para el espectador.

Con la astucia de Quevedo, con la habilidad de Larra, Buero Vallejo sabe usar los recursos indispensables para que la sutileza alcance el propósito de trascender la realidad cotidiana sin exponerse a la censura

del opresor.

Si estos escritores -por medio de su literatura- realizan la interpretación de su época al enjuiciar una dinastfa en crisis, Buero Vallejo -en cuanto a su obra de creación- es capaz de experimentar con todas las formas teatrales que se encuentran a su alcance con el propósito de delatar también la presión hiriente de todo un sistema de vida en que la impostura somete a la voluntad popular.

De sus necesidades personales como artista, de la crueldad inminente de su momento histórico, de la oposición moral e intelectual que implica el agobio de una censura, del conocimiento cultural y dramático de lo que sucede en otras realidades más afortunadas en cuanto a la libertad moral y a la capacidad creativa que le es innegable surge la dramaturgia renovadora de Buero, dramaturgia de estimables consideraciones que lo colocan como figura principal de la estética teatral de la posguerra civil en España. En síntesis, la obra de ficción que este escritor hace proviene de la expresión de su vida subjetiva conciliada con las estrecheces de la sujeción externa.

Por medio de la innovación de las formas teatrales, Buero Vallejo presenta un arte lleno de sugerencias y novedades dentro de la escena hispana. El constante esfuerzo expresivo que se ofrece en su obra se establece en el descubrimiento de formas poco usuales de comunicación en la dramática de su país. Esto -por otra parte- lo acerca a los nuevos testimonios del teatro universal que en las perspectivas de nuestro siglo se proyectan en un buen número de posibilidades estéticas. El establece su obra fuera de las limitaciones estrictas de la naturaleza y de la vida, como sucede -en general- en la creatividad del arte; pero, a la manera de los principios aristotélicos, imita sugestivamente las maneras

de la realidad y las cuestiona.

Aunque a Buero Vallejo -como sucede con todo gran escritor- se le puede enjuiciar desde distintos aspectos, en este caso el estudio se conduce hacia las mencionadas formas renovadoras que el creador usa para dirigirse a su público y consolidar el fenómeno de expresión estética; se puede señalar, de esta manera, el intento de búsqueda seria y constante a través de su trayectoria teatral. Búsqueda, en estos casos implica experimentación, simbolismo, importación, imagen, innovación, cambio, abstracción, novedad, modernidad, vanguardismo, lírica calibrada, significación críptica, alusión indirecta, etc. Es decir, la gran aportación que se establece en tan interesante dramaturgia es la de adecuar todo un universo de ideas con un mundo particular y local:

"El acento se pone ahora sobre la simultaneidad de los contenidos de conciencia, la inmanencia del pasado en el presente, el constante fluir juntos los diferentes períodos de tiempo, la fluidez amorfa de la experiencia interna, la infinitud de la corriente temporal en la cual es transportada el alma, la relatividad de espacio y tiempo, es decir, la imposibilidad de diferenciar y definir los medios en que el sujeto se mueve." ³

Como se puede comprender, en este sentido, sus armas para la realización de una destacada producción son el ingenio y la destreza: escenarios que se modifican, voces que surgen de las paredes, presencias que tienen inexplicable participación en las representaciones realistas están inevitablemente incluidas. Cada creación, cada éxito, en cada problema de expresividad estética el escritor insiste en indagar sobre todos los aspectos de la dramática contemporánea. La magia nunca se acaba para el creador, siempre hay material disponible y nuevas tentativas que realizar. Se trata, como es evidente, de un escritor inquieto e indaga--

³ Arnold Hauser. Historia social de la literatura y el arte, p. 406

dor que quiere asimilar en su realidad nacional todo el teatro univer-
sal.

Los aspectos antes referidos -como se puede suponer- no son gratui-
tos en la obra bueriana, sino que surgen de la superación estética que -
lo caracteriza y del contexto de tipo social en que se desarrolla. En -
este caso, el arte -reflexión misma de las paradojas vitales- se surte -
de la innovación para cuestionar una realidad social y artística; se -
muestra así el enjuiciamiento de la obra de creación en cuanto al atro-
pello contra los derechos humanos que supone una colectividad seriamente
quebrantada. A pesar de que un gobierno intolerante ha mantenido a Espa-
ña encerrada en sus propias fronteras morales, la expansión de ideas que
surge con la Segunda Guerra Mundial es tan definitiva que traspasa las -
paredes de la reacción y hace que el autor se sienta atraído por ese -
mundo prohibido y no se conforme -simplemente- con ser dramaturgo espa-
ñol, con el aislamiento que la dictadura significa.

A través de las nuevas formas, se logra visualizar que el propósito
de Buero Vallejo responde a la mutación sociológica de España y a la re-
percusión de ésta en su teatro. La obra bueriana pretende un importante
objetivo: la franca apertura de la europeización en el país hispano como
reacción al anquilosamiento franquista y como reacción a un teatro loca-
lista y conservadoramente convencional.

Ahora bien, en el presente caso, la unión entre lo real y lo imagi-
nario da por resultado un teatro de grandes preocupaciones humanas que -
se puede considerar por medio de la sociología de la literatura. Esta -
forma de estudio de la dramaturgia trasciende los méritos puramente es-
téticos del universo teatral para entender la dialéctica que se puede -
observar entre la personalidad del artista y su obra de creación, ya que

los acontecimientos sociales -alegorizados en la visión del escritor- -
parten de la correspondencia histórica que los fundamenta.

El análisis que Buero Vallejo establece sobre sus personajes implica la investigación de su idiosincracia y, con esto, a su vez, el examen de las grandes edificaciones sociales, ya que el enjuiciamiento de un mundo desorbitado por sus excesos es su principal preocupación. De esta manera, el hombre que se presenta necesita vencer el mundo de las hostilidades - para poder recuperar la confianza ante las formas de vida que se le - ofrecen; necesita comprender con toda firmeza su proceso personal y co-- lectivo para rechazar la degradación de un pasado que se debe olvidar - por medio de una consciente superación.

La sociología de la literatura -como la han contemplado Georg Lukács, Lucien Goldman, Michel Zérafra y Jean Duvignau- sustenta que la obra de creación realiza un estudio del individuo en cuanto a las relaciones que éste mantiene con su sociedad, ya que trata de explicar la representati- vidad que el ser de ficción supone en el inevitable proceso de vida, pa- sión y muerte que lo caracteriza.

La obra de arte no se produce como algo casual o gratuito, sino que en ella se resume el sentir y el pensar de una época en cuanto a las - tendencias ideológicas que la definen. De aquí que las concepciones de - la estética marxista sean las más adecuadas para comprender las direc--- trices morales y estéticas del teatro bueriano, pues la sociología de la literatura entiende la creación escrita como la visión singularizada que establece el autor sobre una transición permanente sujeta a la visión - dialéctica entre pasado, presente y porvenir.

¿Qué significan las tendencias liberales? ¿Qué defendía el fascismo?
¿Qué simboliza la incomprensión de una sociedad con su propio devenir? -

¿Qué significa la guerra civil española, era el final de una declinación o el germen de un nuevo ejercicio? La historia y sólo la historia puede dar una aseveración válida de lazos tan entrañables; sólo ella y su materialismo comprenden la atmósfera crítica de una naturaleza y sólo ella provoca modificaciones justas para prevenir el ocaso de una civilización. En la búsqueda del pasado, en la causa de la conflictiva, en la renuncia y en la aceptación de un desarrollo está la ubicación y la oportunidad de un abrumante presente.

Además de las relaciones que la obra bueriana tiene en su contexto histórico, en el presente estudio se analizan también algunas actitudes estéticas relevantes en la dramática del siglo XX porque éstas proceden como marco teórico, ya que aquí se presentan importantes elementos que influyen o coinciden con el espíritu renovador de Buero Vallejo. Es decir, las nuevas tendencias en que se precisa el teatro contemporáneo conceden la pauta, la base teórica en la cual se sustenta el análisis de la innovación en la obra del señalado dramaturgo.

Por una parte, se establece la vida española correspondiente a la guerra civil y las formas sociales que la continúan, así como la interpretación estética que el dramaturgo realiza de esa vida; por la otra, se presenta la actitud abierta que ofrece en su creación en cuanto al manejo de signos universales en los que se apoya y de signos particulares que universaliza. De esta manera, se precisa un arte plurivalente, profundamente crítico, de gran apertura formal y de evidente calidad artística. Esto es lo que descubrimos con una visión sociológica en la realidad dramática que nos presenta Antonio Buero Vallejo.

2. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA INNOVADORA DE BUERO VALLEJO

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO EN ESPAÑA

En la historia de España, la guerra civil se manifiesta como el cisma de una descomposición moral que se había incubado paulatinamente a través de los tiempos; la oposición de intereses y convicciones que se gestó durante una larga trayectoria social estrechamente violentamente sus perspectivas en la contienda bélica que se establece de 1936 a 1939. Este acontecimiento es -en realidad- la consecuencia de un proceso cuyas directrices surgen de la conflictiva misma del ser español.

Las distintas concepciones que tienen los contendientes, republicanos y nacionalistas, sobre lo que es el ser social y su adecuado comportamiento son elementos fundamentales que desencadenan la lucha armada. Las dos Españas y lo que esta frase significa se demuestra -más que nunca- en este momento histórico. Unos creían que por medio de la victoria lograrían la suspensión de antiguas arbitrariedades; otros, en cambio, pensaban que la actitud que los sostenía en la contienda representaba la redención de la vida eterna. Para los primeros, la guerra era provocada por la necesidad de la justicia; para los segundos el encuentro fratricida implicaba el antiguo debate entre la divinidad y el demonio, pues la equidad de un sistema social se enfrentaba con la desmesura de una supuesta cruzada. En realidad, la situación que se ofrecía en los distintos niveles de España provenía del antagonismo entre las convenciones tradicionales y un democrático sistema social. Estas ideologías resultaban absolutamente contradictorias por las circunstancias que se habían conformado anteriormente.

En los principios del siglo XX, el pueblo español considera que

su trayectoria se ha inclinado hacia un futuro incierto, puesto que la imagen de la monarquía se hallaba disminuida por distintas alteraciones que se habían presentado en la centuria anterior: Fernando VII y su insistente absolutismo, las improvisadas regencias, las guerras carlistas, la presencia inconveniente de Amadeo de Saboya, la debilidad de una balbuceante república y la necesidad de la restauración son los principales motivos de inestabilidad. A esto se suma que el país tenía que soportar la pérdida de las últimas posesiones que tenía en América.

Ante la mediocridad de los últimos representantes del poder gubernativo, una atmósfera de depresión y abatimiento se apodera de España, pero las aspiraciones por una definitiva modificación social se muestran en los alientos liberales, democráticos y republicanos que se dan como necesaria reacción. Alfonso XIII trata de controlar la situación por medio de un ministerio con poderes absolutos, como habían hecho muchos de sus antecesores. Sin embargo, la solución a las inconformidades y a los problemas políticos es muy relativa, por lo cual se cita a elecciones con la pretensión de demostrar que la monarquía procedía con toda honestidad; sorpresivamente, el resultado del escrutinio favorece definitivamente a los partidos republicanos: "... pudo comprobarse que en todas las grandes ciudades de España los candidatos monárquicos habían sido completamente derrotados."¹ El rechazo de las masas a la figura del rey era evidente y la abdicación resultaba inevitable, por lo cual éste tiene que abandonar el país. Con esta situación, una nueva era se anunciaba para España.

El triunfo de las aspiraciones populares se establece como es--

1 Hugh Thomas. La guerra civil española, p. 14

peranza para una sociedad que requería justicia y renovación, pues sus - intereses permanecían ocultos en el anacronismo de un pasado que era necesario superar. "La España de principios del siglo XX es el arcaísmo de Occidente: en ese mundo que se uniforma, es el islote de las tradiciones y sus amos se vanaglorian de haber sabido mantener su 'hispanidad' frente a las corrientes políticas y económicas modernas."²

El nuevo gobierno otorga rápidamente muestras de sus afanes reformadores al conferir relevante importancia al trabajador, al campesinado, a la condición de la mujer, al arte y a la cultura, mientras retira el apoyo acostumbrado a la aristocracia al expropiar las tierras sin cultivo que -con fines de esparcimiento- conservaban los nobles de la - exmonarquía. El clero, por su parte, es definitivamente rechazado en - cuanto a las ligas que comúnmente mantenía con el estado.

Como se puede observar, los cambios eran tan definitivos que la inconformidad de las fuerzas de derecha no se hace esperar. La iglesia, los terratenientes y los militares estaban en contra de la situación por lo cual aprovechan los errores cometidos por el altruismo republicano, - principalmente en lo que se refiere a conservar el ejército monárquico - para la nascente magistratura. Cabe señalar que entre los miembros del - nuevo sistema político se ostentan toda clase de tendencias ideológicas que, por su heterogeneidad, debilitaron a la república y no permitieron que ésta alcanzara una verdadera solidez moral que la consolidara.

Cuando en 1936 la votación popular gana nuevamente las elecciones en favor de los intereses liberales, la milicia traiciona al régimen republicano y combate contra un pueblo sin armas ni soldados. "El 95% de

2 Pierre Broué y Emile Temine. La revolución y la guerra de España, p. 21

los oficiales del ejército hicieron causa común con Franco, arrastrando con ellos al 80% de los soldados."³ A pesar de la supremacía numérica y de la condición profesional del ejército nacionalista, los obreros y los revolucionarios se enfrentan al enemigo con armas precarias, pero con una voluntad tan férrea que lo que se pensaba controlar en unos cuantos días por parte de las fuerzas derechistas -dada su supremacía militar- dura tres largos años.

Los obreros y los campesinos se convierten en heroicos milicianos que combaten con viejos fusiles e instrumentos improvisados. La contienda armada fue la expresión extrema del desacuerdo entre un orden tradicional, autoritario y clerical y los principios de una modernidad liberal y laica. Sin embargo, si la lucha se había iniciado por conflictos internos, posteriormente adquiere carácter internacional, puesto que intervienen los intereses políticos de la Europa del momento, especialmente en relación al fascismo. En este sentido, el dirigente supremo del frente nacionalista sabe aprovechar las relaciones que sostenía con Alemania e Italia para alcanzar la victoria con su apoyo. "La victoria de Franco fue una victoria de Hitler y Mussolini, y como tal fue proclamada en Berlín, Roma y Madrid. Franco no hubiera podido llevar la guerra fuera de Marruecos sin la ayuda de los dictadores."⁴

Se debe considerar que el rigor de los principios nazis y fascistas corresponde, en gran medida, a la mentalidad arcaica sustentada por la clase pudiente española. Los grupos privilegiados extrañan la gloria y los bienes materiales del que fuera un imperio colonialista y

³ Pietro Nenni. La guerra de España, p. 27

⁴ Herbert Rutledge Southworth. El mito de la cruzada de Franco, Crítica bibliográfica, p. 10

poderoso. "¿Qué es el fascismo? En su más simple definición, un movimiento destinado a convertir un país europeo desposeído en el conquistador de un imperio. El credo básico de la Falange era la reconquista del Imperio Español..."⁵ Por otra parte, las fuerzas de derecha rechazaban de tan definitiva manera la amenaza del sistema comunista que prefieren entregar su destino a las tendencias político sociales que, más tarde, provocarán la Segunda Guerra Mundial.

Ahora bien, es necesario señalar que aunque los combatientes republicanos contaban con el apoyo de las brigadas internacionales y con la ayuda de los gobiernos soviético y mexicano, esto fue insuficiente en comparación con el favor que recibieron los nacionalistas por parte de Italia y Alemania. Es paradójico comprobar que un pueblo con tan pocos recursos para la lucha armada fuera el primero que se enfrentara impunemente contra las dictaduras totalitarias del siglo XX y sus medidas impositivas.

Finalmente, el ensayo de una nueva Guerra Mundial se había producido en las tierras hispánicas trayendo como consecuencia la derrota para la heroica República Española. Con el triunfo decisivo del franquismo y de las clases pudientes, triunfaban también los principios arcaicos del oscurantismo, se retornaba ideológicamente a los viejos tiempos medievales:

"... el resultado más importante de la guerra civil fue la derrota total de los liberales y las izquierdas. La Iglesia y el Ejército lograron un poder más grande que bajo ningún gobierno conservador monárquico o dictadura militar de todo el siglo XIX. Los terratenientes volvieron a recuperar sus fincas y su autoridad, y el abismo entre su nivel de vida y el de los campesios

5 Ibidem, p. 159

nos siguió siendo tan grande como antes de 1931. La -
institución Libre de Enseñanza y sus varias filiales -
fueron suprimidas. La censura de prensa, de libros, -
teatro y cine se hizo mucho más severa que en tiempos
de Primo de Rivera. (...) Ciertamente puede decirse -
que el general Franco creó el régimen más poderoso y -
represivo que haya existido en España desde el reinado
de Felipe II." 6

Se debe señalar también que, en este momento histórico, la si-
tuación política de España podía presentar fuertes repercusiones para -
países como Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y la Unión Soviética.
Para los alemanes y los italianos constituía un punto geográfico estra-
tégico del cual podían servirse cuando fuera necesario. Por su parte, -
Francia e Inglaterra tenían fuertes inversiones económicas en España, -
además la base naval de Gibraltar subsistía bajo custodia inglesa. Si -
intervenía la Italia fascista o la Alemania nazi en favor del frente na-
cionalista, esto implicaba una alianza del poder franquista con estas -
potencias que no favorecía los intereses de Francia y de Inglaterra en -
caso de guerra. En cambio, si la Unión Soviética apoyaba al Frente Popu-
lar, entonces las posibles alianzas eran de orden comunista y esto tam-
poco favorecía los intereses franceses e ingleses. La frontera entre -
Francia y España se presenta como un punto sumamente vulnerable que las
potencias enemigas podían aprovechar en una guerra, punto que agravaba -
la amenaza de una invasión sobre territorio francés. Lo más aconsejable
-según establecía la política de Francia e Inglaterra- era la no inter-
vención en el problema de la guerra civil española. En tal medida, la -
república tiene que valerse de sus propios medios para su defensa; a pe-
sar de la intervención de las brigadas internacionales, oficialmente es
abandonada por las democracias europeas.

6 Gabriel Jackson. La república española y la guerra civil 1931-1939, p. 427

Si bien es verdad que el tiempo ha pasado y que esto supone la superación de los acontecimientos, el problema de la España contemporánea ha quedado presente a través del arte y de la historia como digna protesta contra la iniquidad humana. De esta manera, las pasiones que han provocado las guerras se explican por medio de las circunstancias antagónicas, de las discrepancias espirituales y de los cuestionamientos histórico políticos. Es necesario encontrar nuevos entendimientos para que el ser español logre una redención por medio de perspectivas vitales más promisorias y de lo que éstas puedan establecer.

En esta contienda estaban en juego las diversas ideologías, la unidad familiar y un arraigado sentimiento patrio, todo lo cual trasciende su alcance local en un hecho de proyección internacional. La guerra civil española se muestra entonces como desafío espiritual y como motivación estética. En definitiva, España se inscribe en el panorama mundial del siglo XX como dilema universal de una humanidad en conflicto y, en este sentido, pasa a ser tema literario de escritores locales y extranjeros, pues en ella se reflejan las actitudes políticas y sociales más encontradas que ha padecido el hombre en esta época.

2.2 CONTEXTO HISTORICO EN EUROPA

Después de la Primera Guerra Mundial, la situación de Alemania se presenta de manera conflictiva para su desarrollo; sus carencias y obligaciones eran muy difíciles de sobrellevar debido a sus condiciones económicas. El tratado de Versalles que había dado solución aparente al conflicto bélico que se había suscitado en 1914 resultaba desfavorable para esa potencia que había quedado desprotegida. De esta forma, pierde sus colonias y algunos territorios y tiene que sufrir -además- grandes restricciones que le impiden fortalecer su poderío bélico.

A lo anterior, se suma la situación provocada por la crisis mundial de 1929 que tiene repercusiones graves en la economía alemana. La presión social y económica en que se ve inmerso el país trae como consecuencia el desarrollo del nazismo que, como reacción a los sucesos ocurridos, se establece en el panorama nacional como ideal político: "... fueron muchos los alemanes que compartieron en los primeros años de la postguerra idénticas ideas y pasiones: nacionalismo, ansia de desquite, odio a la república democrática de Weimar, a la que culpaban de la derrota; querían desquitarse del (...) desarme forzoso y del hundimiento económico."⁷

De tal forma, la atmósfera de humillación y abatimiento proveniente de la derrota que Alemania había sufrido en 1918 recrudece sus rencores y coopera también al acendrado nacionalismo que se desarrolla en el pueblo germano y que asume como filosofía vital el partido nacional socialista.

7 Carl Grimberg. Historia universal El siglo XX Las grandes guerras y la conquista del espacio, pp. 199-200

La situación presenta un clima de inconformidad en la Alemania de los años treinta que no encuentra remedio para sus conflictos. Es entonces cuando Adolfo Hitler -como supremo representante del poder gubernativo- decide solucionar los problemas económicos y morales del país -por medio de las perspectivas de un nuevo reparto de la geografía europea y asiática que alivie sus carencias, afán expansionista que provoca -en definitiva- la Segunda Guerra Mundial.

Desde el siglo XIX, el gran desarrollo industrial de los países europeos produce una serie de necesidades que sólo quedan satisfechas -por medio de procedimientos imperialistas. El expansionismo resuelve los problemas económicos que vivía Europa, la cual no tiene impedimento moral en sojuzgar y saquear a países desvalidos sin posibilidad de defensa. En aquel momento, esa consigna se había realizado contra los continentes africano y asiático que por su atraso económico no podían evitar el sometimiento que se les imponía. En el siglo XX, la fuerza expansionista -se vuelve contra Europa; Alemania es la principal representante del voraz y subversivo sistema político que ocasiona las dos grandes contiendas bélicas de la historia humana.

Partidarios del imperialismo en esa época fueron también Italia y Japón que, al igual que el país germano, buscaron su relevancia internacional al realizar la imposición armada sobre otros países. La coincidencia de intereses que presentan estas potencias expansionistas permite que condicionen sus perspectivas en una alianza política que se conoce -con el nombre del "eje". La principal postura de este convenio se refiere a la definitiva extensión de sus límites territoriales por medio de -la conquista de una serie de países desprotegidos. Alemania pensaba ampliar sus dominios en la Europa oriental y gran parte de la occidental.

A Italia le correspondería la región del Mediterráneo y sus alrededores; para Japón, el botín de guerra sería China, Indochina y el Pacífico en general. Evidentemente, estas aspiraciones no convenían a los países capitalistas como Francia, Inglaterra y Estados Unidos que terminaron por unirse con la Unión Soviética formando el grupo de los "aliados", en contra de las potencias del "eje".

La tensión política entre los enemigos se había acentuado con la guerra civil española que, como ya se ha señalado, alcanzó relevancia internacional y que se puede considerar como significativo preámbulo del conflicto armado que se desencadena en 1939. "Estallaba la guerra mundial tan sólo cinco meses después de haber terminado la guerra civil española..."⁸ En relación a estas afirmaciones, es necesario recordar que Alemania se ocupaba en el rearme de sus ejércitos y que necesitaba un campo propicio para probar sus nuevos instrumentos militares. La guerra civil y el territorio español resultaban el lugar ideal para poner en marcha la investigación bélica, basta recordar la famosa "legión Cóndor" que destruye impunemente la ciudad de Guernica.

Por otra parte, los desmanes políticos que comete Hitler al apoderarse de Austria y de Checoslovaquia alteran profundamente el clima internacional. Francia e Inglaterra se muestran en el panorama europeo con desmedida prudencia en cuanto a las intervenciones del poder germano; ante esta actitud, Alemania no tiene impedimento en realizar la invasión contra Polonia en septiembre de 1939. Como consecuencia de esta acción se producen las respectivas declaraciones de guerra francesa e inglesa el 3 de septiembre del mismo año: "La causa próxima de la gue-

8 Rafael Ballester Escalos. Historia de la humanidad, p. 530

rra europea fue la decisión de Hitler de atacar a Polonia, la causa remota fue la creciente convicción por parte de Francia e Inglaterra de que no se podía permitir que Alemania dominase a Europa (...) Para Inglaterra y para Francia, la guerra era defensiva (...) una guerra para destruir el nazismo."⁹

A pesar de la contrapartida que ofrecen los "aliados", Alemania se apodera de casi toda Europa. Aparte de Gran Bretaña, Suiza y los territorios de la Unión Soviética no ocupados, el resto de los países del viejo mundo que no fueron conquistados, tienen una obligada relación con la dictadura alemana; este es el caso de Suecia, de la Francia de Vichy y de la España de Franco.

La intervención americana en la guerra mundial se hacía inevitable. Había demasiados intereses en juego. La agresión japonesa a la flota norteamericana en Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941 provoca que Japón y los Estados Unidos se vieran directamente comprometidos en la situación. La guerra se extiende de una manera desmedida y esto inevitablemente trae como consecuencia el desequilibrio económico y moral del mundo conocido.

Después de algo más que un lustro, la expansión imperialista se va conteniendo y la poderosa estructura nazi que había logrado sembrar el terror por todo el orbe se viene abajo; el 1º de mayo de 1945 los rusos se adueñan de la capital alemana. En cuanto al Japón, a partir de 1945 los avances norteamericanos lo llevan a la derrota. Sin embargo, sólo la explosión de dos bombas americanas en Hiroshima y Nagasaki convencen a la potencia nipona de su claudicación. La contienda armada ter-

9 R. A. C. Parker. Historia universal El siglo XX Europa, 1918-1945, p. 382

minaba finalmente después de ofrecer a la humanidad su más destructivo - tributo: la fuerza desintegradora del átomo.

El término de la Segunda Guerra Mundial anuncia el inicio de - una nueva época histórica que prevalece vigente hasta nuestros días. La lucha había afectado a más de cuarenta millones de seres humanos, ya que -con excepción de América- los desacuerdos entre las potencias se ex---- tienden inevitablemente por el mundo dejando a su paso múltiples sínto-- mas de destrucción. Un buen número de ciudades presentan una imagen de-- vastada y se convierten en símbolo viviente del desequilibrio y la con-- troversia a la que han llegado los seres humanos. Los desarrollos técni-- cos y científicos están al servicio de los intereses políticos y, por - medio de ellos, se realiza la guerra más temeraria de la historia.

Las repercusiones sociales, económicas y espirituales son de - tal envergadura que continúan presentes en el sentir de la humanidad. La sociedad ha quedado profundamente afectada por los acontecimientos vivi-- dos; por esto se inicia una revisión de los sistemas políticos y las - ideologías imperantes para recobrar -por medio de ellas- la confianza y la seguridad perdidas. La inestabilidad de un universo en crisis ofrece un testimonio negativo para las sociedades europeas que necesitan darse a la tarea de recuperar los valores morales perdidos; surgen así nuevas filosofías y se establecen perspectivas culturales y vitales.

Entre las principales consecuencias provocadas por la Segunda - Guerra Mundial se encuentra el surgimiento de condiciones favorables pa-- ra que se manifiesten las revoluciones democrático-populares y los le--- vantamientos de liberación nacional. Esta situación se debe al deterioro del sistema capitalista y a las contradicciones que muestra el imperia-- lismo. Se derrumba el sistema colonialista que había ofrecido circuns---

tancias tan adversas para la política internacional y, a la vez, se fortalecen los Estados Unidos hasta convertirse en primera potencia mundial debido a los negocios que habían mantenido durante la contienda: "La Segunda Guerra Mundial, más aún que la primera, trajo un desplazamiento de poder en el mundo. Seis años de amarga lucha dejó a algunos exhaustos, empobrecidos, deshechos, mientras que a otros los dejó con su poder incrementado, potencialmente más ricos y más inquietos en sus ambiciones."¹⁰

Como se puede comprender, las guerras mundiales acrecientan la crisis del hombre contemporáneo. Como había sucedido en los años veinte, después de superar los desajustes provocados por la lucha se revisan los fundamentos de la civilización humana. Los antiguos ideales han perdido su vigencia y se encuentran sometidos a consideraciones confusas e inalcanzables, pues la identidad individual y colectiva sufre toda clase de cuestionamientos.

Los conceptos artísticos modifican las condiciones establecidas y tratan de presentar el desaliento espiritual de la sociedad buscando nuevas formas de comunicación. En las artes plásticas se abandona la concepción figurativa y surge, de manera definitiva, el abstraccionismo; el artista pone en duda la verdad de la vida e inventa una realidad imaginaria y sugestiva. En cambio, el cine italiano recobra los moldes objetivos del verismo para reflejar el agobio moral de un pueblo desvalido. No se trata simplemente de fotografiar el entorno físico y social del ser humano, sino de proyectar una interpretación crítica de esa realidad. "... la guerra es un factor primordial en el nacimiento del Neorealismo (...) A este factor GUERRA (...) le debemos el estar hecho en

¹⁰ David Thomson. Historia mundial de 1914 a 1968, p. 216

exteriores, el reflejar un ambiente doloroso en son de reproche y el color gris de sus cintas, a la vez que la sencillez de la realización y su aspecto documentarista."¹¹

Algo similar sucede con el teatro francés que -desde antes que terminara la lucha armada- se convierte en un arte de temas existenciales en manos de Jean Paul Sartre, un arte que reflexiona sobre las interrogantes y los desconciertos del ser humano. Esta situación se establece en la atmósfera cultural de posguerra y, hacia los años cincuenta y sesenta, se transforma en celuloide de una estética masiva que se conoce con el sobrenombre de "nouvelle vague", Antonioni, Visconti, Fellini, Godard, Truffaud, y Malle ofrecen -entre otros- las vacilaciones y las incertidumbres del existencialismo.

En las actividades dramáticas, se debe considerar también el "absurdo" y la "crueldad" que se hacen dueños de los escenarios en la segunda posguerra para manifestar la inconformidad que sienten en función de una sociedad en crisis, la cual sabe que la más relevante causa de su inestabilidad tiene su origen en los grandes testimonios armados de la presente centuria. "Su influencia ha sido decisiva sobre el llamado Teatro de Vanguardia surgido después de la Segunda Guerra Mundial."¹² Como muestra de esta afirmación, se puede señalar que Antonin Artaud (1896-1948) y la violencia que implica el teatro de la crueldad se encuentran presentes en las respectivas obras dramáticas de Eugene Ionesco (1912), Samuel Beckett (1906), Arthur Adamov (1908-1970) y Jean Genet (1910). A estos nombres se pueden agregar los de Jack Gelber (1932), Friedrich Dürrenmatt (1921), Edward Albee (1928) y Peter Weiss (1916-

¹¹ Pio Caro. El neorrealismo cinematográfico italiano, pp. 39-41

¹² Gelber/Dürrenmatt/Albee/Weiss. Teatro de la crueldad, p. VIII

1982) que también presentan un universo sin verdaderos soportes morales. Es aquí donde los seres humanos luchan por preservar una estabilidad, - cuando en realidad el desequilibrio y la decadencia espiritual los han - paralizado anímicamente.

De esta manera, se puede decir que el teatro en la segunda mitad del siglo XX presenta una definitiva protesta contra el escarnio y - el deterioro en que ha caído la sociedad después de enfrentar los dos - grandes conflictos bélicos que conforman el medio ético del hombre contemporáneo.

2.3 LA DECADA DE 1939 A 1949 EN LA VIDA TEATRAL DE ESPAÑA

Al finalizar la guerra civil española, el régimen triunfante impone toda clase de sanciones a los perdedores. Los procesos y las ejecuciones se instituyen como escarmiento terminante para que las actitudes liberales desaparezcan definitivamente de la vida regida ahora por las determinantes franquistas. Por otra parte, no sólo la advertencia y la represión son realidades cotidianas, sino también se trata de reconstruir al país bajo la actitud inflexible del nuevo estado. En este aspecto, "La falange" como órgano establecido de la nueva ideología imperante sostiene un destacado papel, pues sus programas de integración social tenían como objetivo la práctica de esquemas vitales recientemente planeados.

Sin embargo, la recuperación moral y física del pueblo hispano se realiza de una manera fatigosa debido a un largo proceso lleno de dificultades. Esta situación se hacía más difícil porque los primeros años después de la contienda civil tienen como coincidencia cronológica a la Segunda Guerra Mundial que se inscribe en el panorama español como insistente recordatorio del reciente pasado nacional.

El inicio de la época franquista se caracteriza por el predominio de un centralismo riguroso y por actitudes fascistas en ciertas formas de comportamiento cívico. La alta burguesía se alía abiertamente con los vencedores menospreciando los problemas provenientes de los sectores populares. "Surge una burocracia falangista-clerical y se establece un predominio absoluto del ejército. La casta política, cuya base puede encontrarse en el falangismo, ocupa la administración y controla todos los aparatos sindicales. (...) Políticamente comporta una absoluta vuelta -

atrás."¹³

En definitiva, la dictadura se rige por los criterios imperiales los cuales desean engrandecer al estado español con la pretendida superioridad de la ideología fascista, jactanciosa actitud política que es un reflejo de la situación bélica que prevalece en Alemania e Italia en cuanto a los afanes de supremacía fomentados por sus respectivos gobiernos.

En España, las manifestaciones artísticas están definitivamente controladas por el gobierno que da preferencia institucional a motivos patrios de índole demagógica. En los aspectos teatrales, la vena creativa se conduce por una difícil trayectoria que se podría significar como la búsqueda de una verdadera identidad, ya que la creación dramática rompe sus ligas naturales con la realidad que se vive. El rechazo cultural a las minorías nacionales es evidente, por lo que se prohíben las representaciones en lengua catalana. En cuanto a la libre expresión estética, un sensible vacío se apodera de los escenarios, pues el nuevo arte que regirá las perspectivas dramáticas es, en ese momento, impredecible. El tema más sobresaliente y de lógico interés para una colectividad doliente era la guerra civil que se había suscitado y el antagonismo moral e ideológico que esta situación implicaba; pero, justamente, ese tópico no coincidía con los intereses del nuevo gobierno y de la sociedad triunfante.

En la década de 1939 a 1949, el mejor teatro español se realiza fuera de España, pues es tarea magna de los escritores que se ven obligados a vivir como exilados en otros países por la situación política

13 Ricardo Salvat. "Prólogo" a Años difíciles, A. Buero Vallejo, L. Olmo y A. Gala, p. 16

establecida. Entre estos dramaturgos se encuentran personalidades como Max Aub (1903-1972), Jacinto Grau (1877-1958), Rafael Alberti (1902), Paulino Masip (1899-1963), Pedro Salinas (1891-1951) e, incluso, Alejandro Casona (1903-1965). "La literatura dramática española que, durante la postguerra, se inscribe y publica fuera de España es brillante y diversa. (...) Es diversa en todo: en ideología y en estética."¹⁴

A la falta de autores dramáticos en la España del momento se añaden también las circunstancias de la ausencia trágica y criminal de Federico García Lorca (1898-1936), así como el deceso de Don Ramón del Valle Inclán (1866-1936). Ambos escritores dejaban un lugar insustituible en la historia del teatro español contemporáneo. Se debe considerar también que, en este momento histórico, creadores extranjeros de reconocido prestigio como Jean Giroudoux (1882-1944), Eugene O'Neill (1888-1953), Jean Paul Sartre (1905-1991) y Albert Camus (1913-1960) quedan proscritos de los escenarios hispánicos.

La evocación de gloriosos tiempos idos y los asuntos de orden cómico se hacen entonces dueños de los medios teatrales, pues con el triunfo del franquismo el teatro tiene que evitar sus ligas con la etapa republicana, que había sido tan fecunda en cuanto a la actividad teatral. Los teatros se llenan también de revistas musicales que insisten en mostrar aspectos folklóricos de dudosa estética y empobrecida tradición. En realidad, la dramaturgia permitida por una censura inflexible se dirige a estas fuentes como formas no comprometidas de la realidad circundante y como recurso oportuno de una decidida evasión. "En fin, se ha dicho muchas veces que los escenarios españoles de postguerra importan más a

¹⁴ Ricardo Doménech. El teatro de Buero Vallejo una meditación española, p. 19

la crítica sociológica que a la crítica teatral."¹⁵

En relación al género cómico, la figura más destacada es definitivamente Enrique Jardiel Poncela (1901-1952) que estrena sus más afortunadas comedias en este momento de crisis estética: Eloísa 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, su última obra, Los tigres escondidos en la alcoba en 1949.

A pesar de que los nuevos intereses sociales pedían la presencia elocuente de un escritor dramático que los representara, la nueva sociedad burguesa correspondiente al franquismo no encuentra fácilmente un dramaturgo con el cual identificarse. "Sin embargo, el momento no podía resultar más oportuno para que surgiera ese 'autor nacional', que desde algunos sectores, y en nombre del nuevo estatus, se reclamaba con cierta insistencia."¹⁶

Los creadores jóvenes se habían exilado o habían fallecido, y los escritores de mayor edad murieron entre 1936 y 1946. Esto sucede con Carlos Arniches (1866-1943), con Serafín y Joaquín Álvarez Quintero (1871-1938) (1873-1944), con Manuel Linares Rivas (1867-1938), con Pedro Muñoz Seca (1881-1936), con Manuel Machado (1874-1947) y con Gregorio Martínez Sierra (1881-1947). Sólo queda la figura de Jacinto Benavente (1866-1954) que, después de ser perdonado por sus simpatías republicanas, es mantenido por la sociedad imperante como el gran dramaturgo que requerían sus intereses. En este caso, el sentimentalismo y la moralidad alcanzan lugar preferente en un teatro melodramático y sensiblero en el que resul--

15 Ibidem, p. 20

16 Ibidem, p. 20

taba plenamente prohibitiva cualquier alusión a la guerra civil: "Lo mejor de su obra pertenece a la primera mitad de su carrera; en la segunda se nota una excesiva tendencia moralizadora (...) Le faltan en los últimos años el espíritu lozano y la espontaneidad del primer período..."¹⁷

Benavente, en verdad, no realiza ninguna modificación plausible a su antigua estética teatral. Su dramaturgia implica una continuación de temas y de formas que parecía indicar que no había sucedido nada fundamental en la vida española. El silencio hacia los cuestionamientos de una realidad impuesta se manifiesta en la endeble tónica de su teatro. Continuadores de este mutismo hacia la lucha civil son escritores como José María Pemán (1898-1981), Juan Ignacio Luca de Tena (1897-1975), Víctor Ruiz Iriarte (1912) y José López Rubio (1903). "Unos y otros (...) engloban lo que últimamente se conoce como 'teatro de consumo'. La definición, aunque cruel, no deja de ser exacta."¹⁸

Terminada la Segunda Guerra Mundial, el panorama sociológico cultural que se vive en España sufre inesperadas modificaciones. El triunfo por parte de los aliados y la derrota de Alemania, Italia y Japón y sus intereses expansionistas coloca al gobierno de Francisco Franco en una posición bastante delicada. "Se produce el bloqueo político del Estado español, se cierran las fronteras, se retiran los embajadores y en las asambleas de las Naciones Unidas se ataca al Estado español."¹⁹

Tales circunstancias no están exentas de implicaciones y formalidades políticas. En realidad, esta situación encubría la complicidad del capitalismo hispano con el gobierno franquista y los intereses de

17 Jack Hbrace Parker. Breve historia del teatro español, pp. 148-149

18 Ricardo Doménech. Op. cit., p. 21

19 Ricardo Salvat. Op. cit., p. 19

ambos en función del capitalismo extranjero. El aislamiento que se realiza contra España, terminada la Segunda Guerra Mundial, tiene como objetivo diplomático el ofrecer una satisfacción a los niveles populares - que no podían comprender por qué la derrota de los países fascistas no - incluía la caída de la dictadura franquista.

Ante la victoria de las fuerzas aliadas, el régimen hispano se ve obligado a modificar su imagen política en cuanto al exhibicionismo - de maneras fascistas al que estaba acostumbrado. Se adoptan actitudes - sociales más discretas y se da una cierta aceptación a los aspectos culturales provenientes del bando sometido. Con una posición más abierta hacia los derroteros dramáticos se vuelve a instaurar en 1949 el concurso Lope de Vega que se había suspendido quince años antes. Un escritor novel gana los resucitados lauros; Antonio Buero Vallejo (1916) es el nuevo dramaturgo que con la obra Historia de una escalera se presenta ante las puertas de la fama -de la noche a la mañana- como nuevo representante de la dramaturgia hispana.

La última obra de Jardiel Poncela, Los tigres escondidos en la alcoba, sube a los escenarios a principios de 1949 y la obra de Buero Vallejo, Historia de una escalera, se da a conocer a finales del mismo año. Tan interesante circunstancia no es sólo una simple coincidencia - cronológica, la temática y el tratamiento de cada uno de estos dramas - definen dos tendencias opuestas. "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."²⁰

20 Ricardo Doménech. Op. cit., p. 23

La figura del recién surgido dramaturgo alcanza rápidamente un lugar sobresaliente en la escena española, aunque con una connotación - ciertamente singular. En realidad, la nueva personalidad del medio teatral se convierte en el escritor de los disidentes morales del régimen franquista. La dolorosa coincidencia que lo caracteriza y la insistente interrogante hacia los destinos del hombre hispánico y del hombre universal lo escinden definitivamente de la clase acomodada al sistema imperante.

"Hasta 1976, se hablaba muy poco de cuál era la verdadera procedencia ideológica de Buero Vallejo en las revistas o periódicos españoles."²¹ Sin embargo, los intelectuales, los subversivos y el público de avanzada siempre supieron las tendencias liberales de la nueva figura en la pasada guerra, aunque -desde luego- éste era un tema prohibitivo en la vida civil; bastaba con entender los contenidos ideológicos de su teatro para conocer su postura.

En el momento en que Buero surge como presencia pública, la burguesía le ofrece toda clase de prerrogativas, pero, posteriormente, este comportamiento cambia. En verdad, un escritor que cuestiona tan profundamente la realidad española y la causalidad que la ha condicionado termina por resultar incómodo al referido medio social. Paradójicamente, la mejor prueba que se puede ofrecer en cuanto a esta afirmación es el regreso de un antiguo escritor al medio teatral. Cuando Alejandro Casona se instala nuevamente en España, proveniente de América, es reconocido como el dramaturgo magno que representa estrictamente los intereses de la clase privilegiada. La disposición de un teatro caduco y eva-

21 Ricardo Salvat. Op. cit., p. 20

sivo resulta adecuado en ciertos medios, ya que no implica una crítica a la realidad española de posguerra: "Durante tres años, los años del 'festival Casona', (...) el público de Madrid aplaude entusiasmado -¿homenaje o devoción?- un teatro que le llega con retraso, creado, como fue, en las décadas de los 40 y de los 50 fuera de España (...) extraño como es por su contenido y su forma al teatro actual..."²² Frente a la actitud del público burgués está la opinión de otro público con mayor profundidad moral que -en este caso- está representado por tres reconocidos críticos teatrales, Ricardo Doménech, Angel Fernández Santos y José Monleón, que rechazan, en definitiva, el escapismo del teatro casoniano y censuran la falta de correspondencia con la circunstancia histórica precedente.

Aunque Antonio Buero Vallejo no es el escritor deseado por los círculos burgueses, se establece -en cambio- como el caudillo dramático de una subversiva y plausible posición ideológica, ya que él es el primer gran innovador temático y formal del teatro posterior a la guerra civil española.

22 Francisco Ruiz Ramón. Historia del teatro español siglo XX, p. 226

3. PANORAMA DEL TEATRO OCCIDENTAL EN EL TRANSITO DEL SIGLO XIX AL XX

Al finalizar el siglo XIX, el rasgo más destacado de la escena europea era el culto a las formas del verismo que supone el arte realista, - culto que proviene de la crítica que los dramaturgos realizan contra las lacras de la sociedad imperante. Las circunstancias morales y los problemas de la vida cotidiana se consideran como tema representativo y se postulan contra el teatro romántico que había establecido sus principios en un sentimentalismo exacerbado, ya que el exceso de sus convencionalismos era síntoma de una indudable decadencia.

El realismo proviene del positivismo burgués y, en momentos, presenta una necesidad de rebelión que surge del materialismo marxista. De esta manera, el drama se aleja de la angustia individual que le había otorgado el romanticismo para revelar crudamente las conflictivas sociales y políticas de una colectividad dando nuevos ímpetus a la literatura teatral. La fidelidad de recreación y las determinantes críticas sobre un contexto humano forman una singular conjunción de premisas fundamentales que en su acoplamiento logran monumentos dramáticos de indudable calidad.

La escena se caracteriza por consignas eminentemente ilusionistas que tratan de reproducir la vida en su connotación burguesa para criticar los fundamentos de este tipo de sociedad. La relevancia que cobra el individuo en cuanto a su concepción capitalista permite que ésta se trasponga al teatro para enjuiciar la precariedad de sus afanes y la deshumanización de sus principios. Sin embargo, esta sociedad modifica paulatinamente sus lineamientos y sus bases morales se tambalean en un

clima de disolución.

Cuando las pautas realistas empiezan a perder su importancia, los artistas se vuelcan en originales directrices provocadas por su propia creatividad para captar el nuevo ambiente prevaleciente en un enfermizo contexto social.

Para comprender la proliferación de maneras y directrices que se ofrecen en el panorama dramático ante el agotamiento del realismo, se debe hacer hincapié en que éste se modifica en nuevas sendas de expresividad artística sin que se ofrezca una escisión definitiva: "... no hubo una mera ruptura -abrupta, intempestiva- sino una especie de continuidad o evolución (...) el realismo -a semejanza de cualquier otra corriente- llegó al agotamiento de sus posibilidades y engendró una nueva fuerza que era a la vez su heredera y opositora..."¹

Si el realismo atacaba -con definitivo ahinco- las estructuras agobiadas de una burguesía, las nuevas manifestaciones artísticas siguen con esta actitud por medio de estéticas más audaces. Así, el mundo de lo cotidiano manejado por el realismo modifica sus principales enfoques porque el siglo XX y sus fenómenos sociales convierten a la realidad en una semblanza tan hostil como destructiva, en algo extraño y desconocido que nace de la falta de compatibilidad entre la intimidad espiritual del ser humano y los acontecimientos que marcan la pauta histórica.

En contraste con la unidad de principios artísticos -objetividad realista- que presupone la actitud dramática de la época decimonónica, el nuevo siglo presenta una serie de tendencias muy dispares, pero todas se aproximan en un principio encauzador: la reacción en contra del ve---

1 Jaime Rest. El teatro moderno, p. 32

rismo recreativo. "Esta reacción se expresará (...) de las maneras más - diferentes y contradictorias. Unos exigirán una 'idealización' de la - desdeñada realidad; otros querrán asir, trascendiendo sus apariencias, - un 'más allá', un significado, un símbolo (...) Pero todos estarán de - acuerdo en el principio de querer 'superar' la desnuda, pobre, fotográ-- fica 'realidad'."2

Además, al resquebrajarse los cimientos morales y políticos de una - sociedad bajo la consigna bélica de 1914-1918, las nuevas formas de vida y el ámbito de los tecnicismos marciales determinan los empeños comuni-- cativos de un lenguaje dramático diferente. La nueva imagen del entorno humano no cabía -por decirlo de alguna manera- en el rígido marco de los planteamientos realistas. De esta manera, la indagación en cuanto a me-- dios experimentales e innovadores que permitan un mayor acercamiento a - la personalidad moral del espectador es el camino a seguir. El resultado artístico de semejante situación constituye los nuevos perfiles que de - manera múltiple caracterizan a la dramática contemporánea.

"El simbolismo, en el teatro, no quiere decir por lo demás que se - van a expresar los símbolos en estado puro (...) Se trata mucho más de - eliminar la anécdota de la trama dramática, en lo que tiene de trivial y de cotidiano, de apelar a una espontaneidad individual que refleje en su particularidad el destino humano..."3 Las primeras tendencias que surgen en el panorama teatral de la vigésima centuria pueden estilizar la rea-- lidad como sucede con el expresionismo alemán o pueden afianzar las teo-- rías psicoanalíticas puesto que el ser humano está en crisis y declara la rotura irreparable de las convicciones armónicas como sucede con las -

2 Silvio D'Amico. Historia del teatro universal, pp. 13-14

3 Jean Duvignaud. Sociología del teatro Ensayo sobre las sombras colectivas, p. 452

aportaciones delirantes de la vanguardia.

De tal manera, los desacuerdos sociales y morales marcados por la Primera Guerra Mundial provocan un nuevo mundo teatral que -desde los finales del siglo XIX- había dado ya muestras de la subjetividad de sus privilegios.

"Lo que era aún, en la reproducción paciente del naturalismo, un mundo que se mostraba a sí mismo claramente obra del hombre, es ahora una fantasmagoría, una producción hostil, una parodia de orden (...) una especie de juego consciente en la relajación de la realidad, (...) una realidad por sí misma (...) de la historia interna del hombre." ⁴

A esta especial conversión, ayuda profundamente la nueva visión que sobre la obra de arte tienen los directores de escena y los escenógrafos; las artes plásticas como la literatura entran en un terreno evolutivo que presta importantes interflujos a la actividad dramática. El arte teatral no puede quedarse a la zaga en cuanto a innovaciones se refiere y de esto dan constancia las diversas formas que el teatro puede concebir en el siglo XX. Erwin Piscator (1894-1966), Bertold Brecht (1898-1956), Luigi Pirandello (1867-1936) y Antonin Artaud (1896-1948) son sólo algunos de los nombres que se pueden referir ante el fenómeno de disparidades sugerentes que se demuestran en la escena contemporánea.

Mientras que el realismo presenta una única opción de entera uniformidad para el espectador, el teatro del siglo XX y su gran profusión de perspectivas están en función de un público que puede escoger ante el copioso universo que se le presenta, un público que económicamente da crédito y apoyo moral a las nuevas fuerzas creativas que -a su vez- combaten entre ellas para lograr el voto del observador asistente: "Infini-

⁴ Raymond Williams. El teatro de Ibsen a Brecht, p. 401

tamente mayor que en las sociedades anteriores donde la unidad de doctrina estética y la unidad de forma de expresión no dejan más que un pequeño margen para la elección."⁵

En este sentido, la gama de posibilidades que ofrece el teatro contemporáneo implica una riqueza estética de primer orden. Entre ellas se encuentra el teatro poético, el vanguardismo con sus distintas posibilidades, la estética pirandelliana, la dramática brechtiana, el teatro existencialista y el teatro norteamericano, entre otros. Algunos elementos provenientes de estas tendencias perviven de variadas maneras en la obra de Antonio Buero Vallejo, al coincidir con sus personales y renovadoras necesidades de expresión. Por medio de la libertad estética que manifiesta en la creación de su dramaturgia, el escritor español cobra importancia, ya que incorpora ciertas formas al teatro hispánico que se encontraba lleno de temas reiterativos y caducos después de la guerra civil española. Por otra parte, esta actitud meritoria le concede un carácter universal a su producción; él no se aísla en el cerco artístico que implica la realidad restringida de su país, sino que logra asimilarse al teatro occidental de su momento histórico.

5 Jean Duvignaud. Op. cit., p. 450

3.1 EL TEATRO POETICO

Como se ha señalado anteriormente, la ilusión escénica verista y el afán socializador observan una notoria decadencia, las inclinaciones subjetivas e imaginativas se proyectan en una nueva dramaturgia, los cimientos objetivos se transforman en atmósferas abstractas y hasta los más destacados escritores realistas disponen una evolución hacia aspectos contrarios: "Bjornson demuestra en sus piezas tardías un creciente interés por los problemas anímicos, más bien que por los conflictos sociales; Ibsen, a partir de Vildanden (El pato salvaje), se desplaza hacia un drama de alcance simbólico y se interna en una explotación de los estratos más íntimos de la experiencia y de la conducta humana..."⁶ La vena poética se establece en función de un teatro más imaginativo que procura asimilar los rasgos de una nueva estética que -en definitiva- corresponde ya a la vigésima centuria.

Con el nombre de "teatro poético" se ha pretendido unificar las distintas actitudes renovadoras que prevalecen en el presente siglo, actitudes múltiples que tienen como punto común el rechazo a la teatralidad fotográfica y que tratan de integrar -de manera sistemática- los aspectos emblemáticos del nuevo arte representativo. Aunque posteriormente estas determinantes fecunden en maneras artísticas ya conformadas -expresionismo, surrealismo, teatro épico, existencialismo- es válido relacionar lo que se refiere a las actitudes francas que reaccionan contra el realismo. "... con frecuencia se ha pretendido unificar las distintas vías renovadoras en torno al advenimiento de un 'teatro poético', deno--

6 Jaime Rest. Op. cit., p. 28

minación empleada con el propósito de integrar armónicamente un conjunto de rasgos dispersos pero notorios que han prevalecido en la actividad escénica del siglo XX."⁷ Como se puede suponer, algunas de estas tendencias superan la connotación poética general que se les daba, ya que alcanzan tal trascendencia en la historia de la dramática contemporánea que son más conocidas por el nombre del creador o por la temática general que consideran.

También es importante señalar que en gran medida esta revolución teatral tiene origen en el movimiento poético simbolista; Stéphane Mallarmé (1842-1898), Arthur Rimbaud (1854-1891) y Paul Verlaine (1844-1896) que son sus más destacados participantes habían conformado un movimiento que reaccionaba contra las sujeciones del parnasianismo y que disponía una mayor libertad expresiva. Con esta libertad, el simbolismo se inscribe como una nueva estética dentro de la poesía y manifiesta además interesantes repercusiones en la dramática de su momento. En relación a esta última, también se pueden señalar como motivos trascendentes de su conformación artística el espíritu plástico del teatro wagneriano tan en boga en aquel momento y el lirismo impresionista que mostraba su auge en las maneras pictóricas del naciente siglo XX.

El "teatro poético" presupone una belleza visual y evocadora por medio de la cual se trataba de expresar lo inexpresable. Sus temas se conducen hacia lo universal de los conflictos humanos desdeñando los motivos de la vida cotidiana que mantienen alguna relación con las formas del naturalismo. Si antes se trataba de reproducir una realidad con enfoques sociales, en este caso se busca llevar hasta la escena las di-

7 Ibidem, p. 29

mensiones de una realidad espiritualizada. Las atmósferas de lo irreal - eran dispuestas por medio de la ilusión imaginativa y de la magia escénica, pues se pretende reflejar la creencia de que el hombre vive en un universo poético y misterioso en oposición a las consideraciones pragmáticas de los acontecimientos cotidianos. "La sustitución del principio - del siglo XIX por el de los nuevos tiempos dará como resultado (...) un realismo sintético, idealizado, imbuido de una atmósfera peculiar llena de cautos e íntimos significados."⁸

Esto no quiere decir -sin embargo- que la realidad vital se evite como temática primordial de las nuevas formas artísticas; el hombre y su contexto, la conducción de su vida moral y social y los impedimentos que figuran en ese devenir siguen siendo objeto de estudio para las nuevas formas introspectivas de la dramaturgia contemporánea. "Falso naturalismo, que cree que arte consiste simplemente en esbozar un fragmento de la naturaleza de una forma natural... Verdadero naturalismo, - que busca descubrir esos nudos vitales donde los grandes conflictos se desarrollan, y que se goza en observar lo que no puede verse cada día."⁹

La visión intimista que recrea esta dramaturgia persigue lo exquisito y lo sutil; se produce -de esta manera- un culto a lo maravilloso espiritual, a las formas más sensibles de la interiorización humana. Como determinante temática, la aventura anímica se establece en un escenario instaurado en las formas de la delicadeza y de la vaguedad ambiental. Este fenómeno estético se dirige a un espectador que, fatigado por las circunstancias sociales de la tendencia anterior, queda deslumbrado ante las abstracciones que se le presentan. En realidad, el "teatro poé-

⁸ Silvio D'Amico. *Op. cit.*, pp. 15-16

⁹ Raymond Williams. *Op. cit.*, p. 393

tico" quiere penetrar la condición humana trascendiendo el tratamiento - que habían efectuado Henrik Ibsen (1828-1906) y Anton Chejov (1868-1904), ya que intenta superar las concepciones puramente imitativas para plantear de manera más profunda los conflictos anímicos del individuo. De esta manera, las inquisitivas alegorías del "teatro simbólico" se presentan ante un público ávido de tales sugerencias. La búsqueda de una verdad particular queda manifiesta bajo los moldes de una teatralidad que se ofrece por medio de la magia y la fascinación.

"Entre las peculiaridades del 'teatro poético', se advierte el abandono de los conflictos sociales contemporáneos, reemplazados por temas de una índole más elemental y básica, como la Muerte, el Destino y el Amor (o una suerte de erotismo sublimado)."¹⁰ En esta dramática, también es frecuente encontrar tópicos de carácter religioso, asuntos de orden legendario y semblanzas de tipo esotérico que se muestran en el ámbito de un acrecentado lirismo. Los misterios medievales, el auto sacramental español y el teatro noh japonés son invocados -además- como inagotable fuente de inspiración. En ocasiones, el rechazo a dramatizar rigurosamente las formas prosaicas de la vida cotidiana conduce a los dramaturgos al empleo del verso como muestra de una expresión elegante y sugerente.

En cuanto a los más destacados representantes del "teatro poético" se encuentra, desde luego, Maurice Maeterlinck (1862-1949) que ha sido considerado como el principal representante del movimiento. Más tarde se integran a la novedosa actitud estética escritores como Paul Claudel (1868-1955), Jean Cocteau (1889-1963), Jules Romains (1885-1972),

¹⁰ Jaime Rest. Op. cit., p. 31

Jean Giroudoux, Jean Anouilh (1910-1987), George Schehadé (1910), Gabriele D'Annunzio (1863-1938), Fernand Crommelynck (1885-1970) y Michel de Ghelderode (1868-1962), entre otros, así como Adolph Appia (1862-1926), Edward Gordon Craig (1872-1966), Vsevolod Meyerhold (1874-1942) y Max Reinhardt (1873-1943) en cuanto los directores escénicos.

Entre las distintas posibilidades artísticas que caracterizan a Buero Vallejo se puede observar que sigue una línea derivada de la dramática poética europea en obras en que evita los trazos realistas, pero no por eso concede una connotación artística menos interesante. Esto ocurre en La tejedora de sueños (1952), en La señal que se espera (1952), en Casi un cuento de hadas (1953) y en Irene y el tesoro (1954) que cimentan sus asideros creativos en la vaguedad ilusoria de una realidad desdibujada por medio de la cual se busca una universalidad en el conflicto humano que se establece.

3.2 LAS VANGUARDIAS

Con la denominación de vanguardia se ha designado al fenómeno - que ocurre a principios del siglo XX y que se manifiesta como el gran - opositor de las manidas formas artísticas. Las actitudes modificadoras - surgen como una profunda reacción contra todo aquello que era considera- do tradicional. La caducidad de concepciones y maneras expresivas se - inscribe en el panorama cultural dominante como el gran enemigo a comba- tir; los nuevos perfiles artísticos se vuelcan en las consideraciones - más atrevidas en cuanto a inexploradas regiones estéticas para manifes- tar las nociones que se tiene de la realidad. "El autor de vanguardia - (...) pertenece, pues, a una corriente bien definida, a un movimiento - concertado en armonía con la evolución del gusto y con las nuevas ten- - dencias literarias y artísticas. (...) El autor de vanguardia tiene el - mérito de la audacia, del coraje, del desinterés."¹¹

Sin embargo, la vanguardia no se puede determinar en sí misma - como una tendencia, más bien se le debe conceptuar como la denominación general que se daba a los distintos "ismos" que con su rebeldía innova- dora estremecen a la sociedad que prevalece en los albores del presente siglo. Su credo dispone sus intereses en cuanto a una posición revolu- cionaria y subversiva frente a las reiteradas empresas ortodoxas. Las - nuevas vertientes estéticas rechazan todo principio que no les es propio, por lo que la originalidad de su proyección provoca un verdadero cisma - para la preceptiva y los estilos reconocidos.

Las nacientes directrices resquebrajan definitivamente los pri-

11 Jean Jacquot y colaboradores. El teatro moderno *Hombres y tendencias*, p. 46

vilegios del equilibrio cuando repudian lo establecido de manera irreconciliable. El artista huye de todo aquello que se inscribe como imitación naturalista, ya que las nuevas inquietudes pretenden escandalizar al individuo común y deformar la realidad hasta el absurdo. "Cuanto más revolucionaria es su obra, tanto más corre el riesgo de chocar al gran público y, por el contrario, tanto más entusiasmará a un público restringido, ávido de renovación."¹²

Los movimientos vanguardistas se presentan como protesta a la concepción vital de la época. Las discrepancias que el hombre encuentra entre su entorno y su mundo interior conceden un arte de formas desequilibradas y alucinantes. De esta manera, se manifiesta una incompatibilidad entre la angustia característica del hombre contemporáneo y la supuesta seguridad que proclama la sociedad capitalista en cuanto a los valores burgueses que la determinan.

Los "ismos" de vanguardia -además- consignan esa necesidad del individuo del siglo XX de sentirse moderno y de diferenciarse de sus antecesores. Por supuesto, este sentido de modernidad implica una definitiva relación con las singulares indagaciones, pues el arte que las nuevas tendencias provocan suponía una autonomía definitiva, aunque -en la mayoría de las ocasiones- ésta se transformaba en desequilibrio y anarquía.

Se puede decir que los "ismos" de vanguardia -futurismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo- provienen de la necesidad de poseer una libertad expresiva, de una lucha contra el equilibrio racional, de la exaltación de la espiritualidad humana, de la búsqueda de una verdad ar-

12 Ibidem, p. 46

tística y, desde luego, de las nuevas condiciones sociales que presenta el naciente siglo.

Se debe señalar que los postulados vanguardistas correspondientes a los diversos movimientos son muy parecidos entre sí y que se conservan plasmados en devastadores manifiestos que se establecen en pro o en contra del movimiento inmediatamente anterior. A pesar de los desacuerdos que algunas veces mostraban entre ellos, existen definitivas similitudes que los vinculan íntimamente, como es el rechazo a la representación naturalista del mundo, la subjetividad alegórica como proclama estética, el deseo de internacionalización en función de un arte universal y el empeño por demostrar una significativa originalidad. "Generalmente los movimientos de vanguardia suelen tener una vida efímera (...) eso sí, habiéndose beneficiado con todas las innovaciones dignas de perduración."¹³

La vanguardia avasalla -por decirlo de alguna manera- el campo de las artes plásticas y de la literatura para internarse posteriormente en la experimentación de las formas teatrales. Si el drama se ofrece postergado por los nuevos cometidos artísticos es porque las circunstancias teatrales necesitan conciliar adecuadamente las distintas determinantes que las conforman en un proceso menos inmediato que el de las otras artes. La colaboración entre dramaturgo, director, escenógrafo, actores y público implica una dinámica más compleja y, por lo consiguiente, menos espontánea en su gestación: "Puede decirse (...) que el teatro de vanguardia no hace sino seguir a un movimiento ya cebado en la literatura y en la pintura. Lo sigue y no lo precede."¹⁴

¹³ Federico Carlos Sainz de Robles. Ensayo de un diccionario de la literatura, p. 1193

¹⁴ Jean Jacquot y colaboradores. Op. cit., p. 46

Por lo general, un fenómeno cultural origina sus recurrencias - en cuanto al proceso histórico del cual surge. En este caso, las determinantes sociales presentan testimonio fundamental en relación a la contienda bélica efectuada de 1914 a 1918 que se conoce como Primera Guerra Mundial. Este fenómeno social implicaba un choque de valores que se proyecta en las novedosas formas estéticas. El inevitable enlace entre las singulares tendencias y la referida contienda bélica se advierte justamente en el término vanguardia o "avantgarde", ya que tal designación se refiere a un tecnicismo bélico que se establece en función de la fuerza armada que va adelante del cuerpo principal. De esta manera, el arte vanguardista es el que se determina como el más adelantado, el que pretende ser sustancialmente nuevo y renovador.

El primer gran antecedente de la vanguardia se puede localizar en una figura solitaria e independiente que reacciona contra el teatro realista. Se trata de Alfred Jarry (1803-1907), a quien consideran los dadaístas y los surrealistas como un verdadero iniciado estético que se pronuncia en 1896 contra los moldes establecidos al presentar su famoso drama Ubu rey, el cual, de manera irreverente, ridiculiza a la burguesía por medio de una propuesta escénica excepcional para su momento histórico.

Posteriormente, en 1909, aparece Filippo Marinetti (1876-1944) que por medio del futurismo se pronuncia contra la veneración del pasado y proclama las maravillas estéticas que depara el porvenir. El y sus seguidores creían en la violencia, en la energía de la lucha guerrera, en un arte tecnológico, en la mecanización de la vida moderna y en la revolución total de las artes. En relación a los aspectos teatrales se promulgaba la necesaria reforma de las vetustas formas de representación. -

Sin ninguna lógica preestablecida, se proponía el uso de cuadros sintéticos que se integraran de manera simultánea; se pretendía la franca fantasía en contra de las concepciones veristas. "... a pesar de las tentativas y ensayos más o menos serios, nunca hubo un teatro futurista ..."¹⁵

En cuanto a Tristan Tzara (1896-1963) y los dadaístas, éstos se imponen como grupo constituido a partir de 1916, año en que proclaman sus primeros manifiestos. Los dadaístas estaban contra la concepción tradicional del teatro y decretaban su derrocamiento. Su labor comenzaba con sacar al público de la pasividad hogareña por medio de la publicidad para que viniera a sostener un encuentro emotivo y visceral con el espectáculo ofrecido. La decoración presentada resultaba definitivamente desconcertante por la originalidad de elementos que se exhibían en el escenario.

Ahora bien, el ofrecer teatralmente las proclamas de sus manifiestos, el dirigirse en un primer plano al espectador, el insultar reiteradamente al público asistente tiene mayor relación con un acercamiento sensorial y participativo que con los procederes de la consideración intelectual. Si "Dada" fue escándalo, triunfo, sorpresa y frenetismo, posteriormente también fue olvido. Sin embargo, los surrealistas y desde luego Antonin Artaud tienen mucho que agradecer a sus estandartes, pues la liberación desenfadada que éstos suponen se convierte en terreno fértil para sus sucesores; los delirios surrealistas y las teorías artaudianas tienen exégesis y justificación en las formas anárquicas que se habían desarrollado primeramente en Zurich y -posteriormente- en París.

¹⁵ Silvio D'Amico. Op. cit., p. 315

"En definitiva, los dadaístas habían dado con lo esencial del teatro, - esa comunicación colectiva, ajena a la intriga y al decorado, y demostraron la escasa importancia que tienen éstos para el espectáculo."¹⁶

El expresionismo -por su parte- trata de trascender los parámetros realistas para alcanzar una verdad aleccionadora. Sus personajes se dirigen hacia lo universal al olvidar la variedad de detalles anímicos - de un carácter y convertir a los personajes teatrales en "tipos". El diseño escénico era tan irregular como emblemático, las escenografías estaban conformadas por toda clase de símbolos que el espectador tenía que descifrar. Un elemento visual sugería una totalidad representativa, ya - que las deformaciones de estos elementos pretendían alcanzar mayor penetración en el alma del espectador. El espacio teatral era el lugar adecuado para el efecto subjetivo: signos, números y elementos decorativos podían desconcertar al observante, pues se trataba de trascender la realidad externa.

"El expresionismo se acercó al escenario en los años de 1917 y 1918, cuando una Alemania desilusionada se dio cuenta de que perdía la guerra."¹⁷ El caos espiritual del país se proyecta en una dramática crítica y renovadora que muestra una nueva teatralidad llena de sugerencias. La rebeldía del movimiento se testimoniaba también en los temas a tratar que lo mismo cuestionaban la conflictiva bélica que el ámbito corrosivo de los intercambios monetarios.

Finalmente, se debe situar al surrealismo que surge en 1924 con el primer manifiesto de André Breton (1896-1966) que trataba de llevar - hasta el teatro sus principales planteamientos, especialmente la experi-

¹⁶ Henri Béhar. Sobre teatro dadá y surrealista, p. 14

¹⁷ Kenneth MacGowan y William Melnitz. Las edades de oro del teatro, p. 308

mentación que representaba la escritura automática y las veleidades del mundo onírico. Su mensaje se dirige a un público singular que se encontraba fatigado de las convenciones habituales y que pedía un nuevo lenguaje para la escena. Los surrealistas buscan un teatro simbólico en el que se desconocen los privilegios del decorado y de la trama misma, trataban de trascender estos elementos para dedicarse -únicamente- a la comunicación del subconsciente. Si para Dada la expresividad está sometida al exhibicionismo fácil y a la espontaneidad... "Ahora, la risa jovial - se trocaba en mueca severa y la protesta rebasaba el plano de lo literario llegando al metafísico y alcanzando implicaciones políticas o sociales."¹⁸

En general, se puede decir que las vanguardias se caracterizan por su franca autonomía y que la independencia que ellas presuponen provoca una favorable emancipación para el discurso artístico de sus sucesores. Después de levantar toda clase de polémicas, los "ismos" revolucionarios decaen hasta desaparecer, aunque -en realidad- esto sólo es - aparente, ya que el aliento de liberación definitiva que representan - permanece de muchas maneras en la estética del siglo XX. Teatralmente, - su mayor importancia se inscribe en un proceso de osadía expresiva que - de una forma brutal modifica los caminos de la escena naturalista para - proyectarlos a la posteridad. Después del vanguardismo, las considera--- ciones dramáticas olvidan las sujeciones convencionales, pero no las - violencias subversivas; se dirigen naturalmente hacia atmósferas más - promisorias en las cuales cualquier forma de experimentación es permisi- ble.

18 Guillermo de Torre. Historia de las literaturas de vanguardia, p. 18

En España, Buero Vallejo, como gran heredero de las formas innovadoras, se hace dueño de la emancipación característica de las determinantes vanguardistas para vertirla en su personal dramaturgia. Esa apertura que sabe imponer el fenómeno vanguardista y que se asimila a las muy distintas formas teatrales que se establecen en la época contemporánea se pueden advertir en la trayectoria creativa del dramaturgo español. Onomatopeyas, sugerencias visuales y motivaciones inesperadas se hacen dueñas de la teatralidad bueriana en ciertos dramas como Aventura en lo gris (1963), El sueño de la razón (1970) y La detonación (1977). El trazo expresionista, por su parte, reaparece también en casi toda su dramaturgia, elemento que maneja atinadamente el escritor y que sabe recrear y trascender con habilidad. De esta manera, el teatro bueriano -en sus afanes de modificación y cambio contra representaciones caducas- recrea interesantes indagaciones en las cuales se puede sorprender la asimilación de las aportaciones vanguardistas al lenguaje teatral.

3.3 LA DRAMÁTICA PIRANDELLIANA

Entre las más sugestivas personalidades que ofrecen su arte en el nuevo siglo se encuentra Luigi Pirandello que realiza una obra con grandes aciertos y atractivas interrogantes. Después de seguir entusiastamente las formas de la novela, el escritor italiano se establece en las vertientes dramáticas. Si bien su reputación como narrador alcanzaba ya un digno reconocimiento en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, la nueva inquietud creativa de la gestación literaria en los aspectos teatrales lo conduce por una ruta estética de interesantes posibilidades que termina por fascinarlo y a la que se entrega por completo hasta convertirlo en uno de los más fecundos y reconocidos dramaturgos de la Italia correspondiente a la primera posguerra.

"Aunque hay que confesar que en toda su producción dramática se inclina a pulsar la misma cuerda, desarrollando siempre nuevas tramas fundadas en un mismo principio básico, debemos reconocer (...) la pericia con que encuentra continuamente frescas facetas de su tema para desplegarlas ante el mundo."¹⁹ La prolífera imaginación pirandelliana renueva constantemente las anécdotas de su producción con formas de alta subjetividad en las cuales se cuestiona el conocimiento que posee el ser humano en cuanto a sus variaciones espirituales y a sus formas de comportamiento en la sociedad que lo determina. La ambigüedad inherente a la personalidad del hombre no alcanza límites estrictos para resolver sus consideraciones, porque en la mayoría de los casos resulta tan desmedida como insospechada.

¹⁹ Allardyce Nicoll. Historia del teatro mundial desde Esquilo a Anouilh, p. 643

La duda existencial ofrece sus más destacados perfiles al poner de manifiesto el mundo de las inseguridades que le impuso fríamente la - contienda bélica de 1914-1918. La solidez que suponía el ambiente - burgués anterior a este fenómeno se modifica en una angustiosa inestabilidad desde la cual los órdenes de la sociedad y de su entorno resultan profundamente efímeros. Una serie de valores morales de dudoso raigambre esperaban ser sustituidos por nuevas determinantes ideológicas y morales que dieran seguridad al espíritu humano. De esta manera, en el teatro - pirandelliano las formas estrictas de la verdad desaparecen para dar lugar al ámbito de los inciertos.

"Parecía que el mundo, recientemente sacudido por la - guerra anónima que había borrado la idea de individualidad, iba en los años de la primera posguerra en busca de una nueva afirmación de la subjetividad (...) en la explotación hacia dentro de las disociaciones psíquicas que los seres humanos sufren sin conocer, y que el freudismo había demostrado ya con evidente objetividad." 20

El sondeo psicológico y las discrepancias del espíritu quedan de manifiesto combinadas con la temática de la locura y de la simulación - para denunciar lo precario del yo personal. Lo ilusorio y lo comprobable se inscriben como forma específica de estos opuestos que se convierten - en juego introspectivo en la dramática de entreguerras.

En el teatro de Pirandello se establece una incógnita permanente sobre la objetividad vital, ya que su especial sentido de la realidad pone en duda -exactamente eso- la realidad. El verismo decimonónico queda en "jaque", pues la indagación que determina el dramaturgo introduce sus determinantes experimentales en un sentido interno de tan relevante trascendencia que la pura imitación dramática de la cotidianidad queda

20 Carlos Solórzano. El teatro latinoamericano en el siglo XX, p. 54

plenamente trascendida en sus ambiciones. Para el escritor italiano, el marco vital no se desplaza hacia las leyes de lo absoluto, sino que -por lo contrario- está sujeto a la ilusión del que lo vive. La trayectoria - de la humanidad está carente de verdad y de válidas manifestaciones morales. En este sentido, su obra establece una definitiva dislocación en cuanto a la realidad y el tiempo.

"¿Qué hizo de Pirandello un poeta? (...) El descubrimiento, la convicción de que el hombre está condenado a la irrisión de un destino - feroz: la vida es una burla, el mundo un frenesí de sombras inconsistentes y vanas."²¹ La existencia de valores trascendentales es profundamente nimia en su relatividad. Cada quien crea su propio sueño en un utópico proceso de sugerencias que forma una ineludible maraña de indefiniciones en que la raza humana se encuentra perdida al vivir aislada en los despojos de su propia postura intelectual sin alcanzar, además, una auténtica comunicación con sus semejantes.

En la abundante dramaturgia pirandelliana sobresalen títulos - destacados por su aceptación pública como son Piénsalo Giacomino (1916), El placer de la honestidad (1917), El gorro de cascabeles (1971), Como tú me deseas (1930) y Enrique IV (1932). En esta última obra se realiza una crítica mordaz a la sociedad de su tiempo a la cual observa desde el pesimismo de su personal ironía. La verdad -como valor filosófico de una colectividad- restringe su importancia universal porque no alcanza la - dimensión de los absolutos, pues se ciñe a la disposición conceptual de los intereses humanos.

"La negación de Pirandello es (...) radical. Su prin--

21 Silvio D'Amico. Op. cit., p. 319

cipio es éste: nada es verdadero, nada existe, todo es una ilusión creada por quien piensa, o sueña, y cada uno crea su ilusión a su modo, y es imposible entenderse en la abigarrada vanidad de estos sueños (...) niega, sin más, (...) el 'pienso, luego existo' de Descartes; para él, ni siquiera pensar significa ser." 22

En Así es si os parece (1917), uno de sus primeros dramas más significativos, la realidad se precisa en opuestas ambigüedades que perviven antagónicamente en el alma de los personajes. En la obra se supone que el señor Ponza ha perdido a su primera esposa y se casa nuevamente sin permitir que su antigua suegra, Señora Frola, sepa estos acontecimientos. Esta cree, sin embargo, que su hija sigue casada con el señor Ponza, pero que, por consejo del mismo, dice haber muerto y ser la segunda esposa del protagonista. La esposa -extrañamente- tiene otra historia: en su enfrentamiento con el público dice ser la segunda esposa del personaje masculino cuando éste se encuentra presente y delante de la Señora Frola acepta el ser su hija y el estar representando una ficción. La realidad no es una, sino múltiple en sus posibilidades y está cifrada en las presuntas premisas que manifiesta cada personaje. La objetividad -de esta manera- pierde la solidez de la certeza para alterarse en función de sediciosas perspectivas.

En Seis personajes en busca de su autor (1921), considerada como su obra cumbre, la realidad creada por los intereses estéticos del artista se enfrenta a la realidad de la vida. Las amorfas personalidades surgidas de la mente de un dramaturgo que no es otro sino el mismo Pirandello se corporizan a través de su trazo teatral e irrumpen inesperadamente en un ensayo donde se trabaja con una obra del mismo escritor

22 Ibidem, p. 320

para reclamar su lugar en el plano dramático. El creador, sin embargo, - ya no quiere escribir ese drama y los personajes abortados desde las más profundas raíces de su propia ontología alegan -como legítimo derecho- - la oportunidad de realizarse en el plano estético.

El fascinante fenómeno imaginativo se vierte en un juego de - reiterados reflejos para permitir que los caracteres tomen vida a través de los actores que forman la compañía; pero esto no soluciona la situa-- ción sino, por lo contrario, la complica todavía más. La interpretación histriónica que se representa en el escenario equivoca su sentido caract-- erológico, según declaran las extrañas personalidades que se han hecho dueñas de la situación y, en este sentido, la sensibilidad humana se re-- suelve como impenetrable en cuanto a la falta de comunicación que se ma-- nifiesta.

"¿Dónde -pregunta Pirandello- encontraremos en este laberinto - una verdad o realidad objetiva? Si todo es relativo, no sólo con respec-- to a un individuo, sino también con respecto a las diferentes partes, o aspectos, de un individuo."²³ Los actores han sido incapaces de compren-- der a los personajes como los mismos personajes son incapaces de enten-- der el derecho de libre interpretación actoral. De esta manera, lo dudo-- so de las situaciones condena al ser humano a vivir las formas de los - supuestos y no la verdad sensible de su individualismo.

Luigi Pirandello posee un lugar de primera línea en la escena - contemporánea, su personalidad como dramaturgo lo proyecta como el gran renovador de la escena italiana y de la escena universal en la primera - mitad del siglo XX. En su extraordinaria producción se encuentran aspec--

23 Allardyce Nicoll. Op. cit., p. 644

tos de magno interés que lo confirman así: el juego de una personalidad común proveniente de la "comedia del arte", el enjuiciamiento a una realidad que el verismo ya no era capaz de cuestionar, el problema de la identidad humana, la angustia existencial de un momento histórico y las quebrantables consideraciones en cuanto a las conveniencias expresivas entre vida y forma artística atestiguan las principales determinantes creativas de tan destacada dramaturgia.

El tratamiento de tales premisas ha cobrado tanta importancia en el desarrollo de la dramática contemporánea que muy diversos escritores siguen esta línea creativa. Buero Vallejo conoce el teatro pirandelliano y sabe asimilarlo a sus propias formas de expresión dramática en obras como La señal que se espera e Irene y el tesoro en las cuales la subjetividad temática y la teatralidad que se les ha conferido presentan una verdadera dislocación de la realidad y de la identidad humanas. De esta manera, la ambigüedad de las situaciones y la atmósfera teatral recuerdan las indefiniciones que proponía la estética del dramaturgo italiano.

3.4 EL TEATRO NORTEAMERICANO

Desde una perspectiva histórica, el teatro ha sido el género de menos fortuna en cuanto a la trayectoria artística de los Estados Unidos. La falta de asideros proporcionados por una tradición escénica de auténtica solidez y la mentalidad colonialista sujeta al puritanismo dominante provocan tan infortunada situación. Durante más de dos siglos, el repertorio norteamericano se constituyó exclusivamente por obras europeas o por mediocres adaptaciones de las mismas; fue hasta fines de la centuria pasada que algunos escritores -con tímida apertura- se atrevieron a ofrecer al espectador productos de orden nacional en los que desgraciadamente se concedía mayor importancia a las determinantes comerciales - que a la profundidad estética.

La ofensa al gusto burgués no era, desde luego, un factor permisible para las nuevas empresas creativas, por lo que la referida producción dramática -a pesar de la aceptación que pudiera alcanzar en el temperamento de un público inexperto- no logra superar los límites de su propia mediocridad.

Realmente, fue hasta los años anteriores a la Primera Guerra Mundial cuando se inicia un movimiento estético de verdadera raigambre - que pretendía la franca consolidación del teatro y de sus aspectos representativos. En este singular momento histórico es cuando surgen un buen número de teatros experimentales que se establecen en el panorama teatral buscando una calidad expresiva en cuanto a la dignificación dramática. "... los medios intelectuales, informados de la efervescencia reformadora de las escenas europeas, se dedican a poner a punto fórmulas de laboratorio, a fin de experimentar lo que deberá alimentar los tea--

tros de Nueva York. Así se definen el espíritu y la práctica de la vanguardia..."²⁴ De aquí surge un ambiente propicio para la fecundidad creadora y para la gestación de una escena genuinamente nacional.

Aunque el repertorio estadounidense tiene su origen en un teatro de importación, especialmente en la dramaturgia inglesa, su interesante evolución en busca de la jerarquía de una identidad ha sido distinta. El melodramatismo posromántico con que se inicia este proceso es sustituido -inesperadamente- por un teatro lleno de promisorias sugerencias: "El arte dramático nació en los Estados Unidos en 1916, del encuentro de un escritor de veintiocho años todavía desconocido y de una joven compañía: Eugene O'Neill y los 'Provincetown Players'."²⁵

La fuerza innovadora proviene también de la Universidad de Harvard en la cual un profesor llamado George Pierce Baker inaugura un curso de composición dramática. Indudablemente, se trataba de un guía con vigoroso talento y fuerte inspiración para la literatura teatral que contaba entre sus alumnos a futuras personalidades de las lides escénicas, y entre ellas se encontraba -desde luego- Eugene O'Neill. "La fama de la obra de Baker (...) estimuló a otras universidades a iniciar estudios teatrales mucho más extensos de los que se permitían en Harvard."²⁶ La participación universitaria se inscribe en las gestas creadoras concediendo un nivel de seriedad cultural y de riguroso sistema que coopera sustancialmente a la consecución del naciente fenómeno estético.

O'Neill, que inicia su verdadera investigación personal de los aspectos teatrales en un pequeño recinto, alcanza lugar especial y tras-

²⁴ Paul-Louis Mignon. Historia del teatro contemporáneo, p. 146

²⁵ Ibidem, p. 145

²⁶ Kenneth MacGowan y William Melnitz. Op. cit., p. 293

endencia absoluta en la historia del teatro norteamericano, ya que sus innovaciones, en efecto, no tenían precedente alguno en relación a sus antecesores. La presencia de este dramaturgo para la escena estadounidense es definitiva, sin ella el camino hacia una identidad conciencia nacional de una forma de vida hubiera resultado mucho más largo en su proceso natural.

Ahora bien, si en sus inicios el discutido dramaturgo presenta ciertas formas naturalistas en su labor artística, éstas son firmemente superadas por un realismo renovador de tipo expresionista, tendencia que gana importantes adeptos entre los nuevos dramaturgos: Martin Flavin (1883-1967) y Elmer Rice (1893-1967) se encuentran entre ellos principalmente. En la obra de O'Neill se concede un núcleo dramático con dos claras actitudes que se extienden en el panorama de la elaboración teatral con gran fecundidad. De este especial binomio entre objetividad y subjetividad, entre imitación y sugerencia, entre la visión de lo establecido y la búsqueda innovadora se dilucidan dos líneas creadoras suficientemente definidas que forjan su desarrollo durante todo el siglo XX.

Por una parte, se encuentra un realismo de raigambre naturalista cuando, en realidad, el naturalismo en Europa hacía tiempo que había rendido sus mejores frutos y había sido ya superado por una serie de libres actitudes estéticas. El realismo norteamericano -sin embargo- está sujeto a nuevos moldes temáticos en función de la sociedad de la que procede, nuevos moldes en que el examen acucioso y la penetración psicológica conceden renovadores bríos a las manidas formas naturalistas. Por otra parte, se manifiesta sugestivamente una vía experimentadora que concede mayores posibilidades de comunicación al lenguaje dramático.

Tanto en la una como en la otra se encuentran magnos ejemplos -

de talento y expresividad en cuanto a la elaboración teatral. Esto no quiere decir -por supuesto- que una logre mayor jerarquía que la otra o que en un momento dado no se puedan interrelacionar, sin embargo, la línea realista alcanza mayor resonancia. Muestra del realismo representativo de una idiosincracia moral que se cuestiona en escena son, por ejemplo, presencias literarias como las de Lillian Hellman (1905-1984) que -con una carga fuertemente melodramática- pretende sustentar una intensa crítica social en obras como Los pequeños zorros (1939) y La hora de los niños (1934); Clifford Odets (1906-1963) que sigue la línea sicologista del teatro ibseniano en Hasta el día de mi muerte (1935) y en Paraíso perdido (1935); William Inge (1913-1973) que se establece también en las formas del realismo psicológico con producciones como Picnic (1953) y Parada de autobuses (1955); Sidney Kingsley (1906-1981) que revisa la posición del médico en la sociedad en Hombres de blanco (1933); Tennessee Williams (1914-1983) que ha sabido escudriñar las lacras espirituales más sórdidas de la sociedad capitalista en planteamientos como De repente en el verano (1958) y Un tranvía llamado deseo (1947); Arthur Miller (1915) a quien se le considera como el más destacado escritor teatral norteamericano en cuanto a la penetración anímica de sus personajes en obras como La muerte de un viajante (1949) y Después de la caída (1964) y Edward Albee que da muestras patentes de su intenso conocimiento del alma humana en obras como La historia del zoológico (1959) y Quién teme a Virginia Woolf (1962).

Entre los dramaturgos que se alejan de la vena realista para ofrecer una innovadora connotación dramática fuera de estos límites e introducir ciertos planos de original subjetividad se encuentran autores como Philip Barry (1896-1949) que realiza Viento blanco (1926) en la que

se advierte una señalada tendencia simbolista; Maxwell Anderson (1888-1959) que en El vagón estrella (1937) presenta una singular máquina que hace retroceder el tiempo y en El gran destructor (1944) establece cómo los avances de la civilización se convierten en grandes detractores de la naturaleza. La corporización de los seres irreales resulta de lo más interesante en este caso.

En este grupo de corrientes renovadoras se encuentran también Mary Chase (1907-1981) que en la afamada obra Harvey (1944) presenta como protagonista a un alcohólico el cual es acompañado de un extraño conejo que sólo él es capaz de observar; Martin Flavin que en Los niños de la luna (1923) personifica a elementos demenciales como figuras dramáticas; Gertrude Stein (1874-1946) que en Cuatro santos precisados en tres (1934) muestra sugestivas alegorías que se hacen dueñas de la acción en busca de atmósferas poéticas; William Saroyan (1908-1981) que funde la realidad con formas emblemáticas para lograr un tono poético en La vieja y dulce canción del amor (1940) y Los cavernícolas (1957); William Faulkner (1897-1962) que mezcla el atisbo psicológico con la fantasía por medio de un interesante encuentro entre la épica y la dramática en Réquiem para una monja (1951); Elmer Rice que introduce técnicas expresionistas y juegos de tiempo en La máquina de sumar (1923) y en Escenas de la calle (1929) y Thornton Wilder (1897-1975) que juega abiertamente con la improvisación, la economía de medios y el elemento anti-naturalista en Nuestra ciudad (1938) y en Viaje feliz (1931).

El elemento farsesco y la connotación fantástica se proyectan en estas formas dramáticas. La ambigüedad de este teatro pretende enjuiciar de una manera novedosa la realidad proyectándola hacia nuevas concepciones en que lo desorbitado de los procedimientos proporciona originales

formas de interés estético.

Ahora bien, la verdadera conformación del teatro norteamericano proviene de los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. Es paradójico, sin embargo que después de una contienda bélica de orden mayor en que el país resulta victorioso, la dramaturgia -generalmente- no dé testimonio del entusiasmo que implica ese nuevo poder: "... el teatro de la nación considerada por excelencia como la más próspera y poderosa, revela, aparte de la habitual producción comercial, un espíritu inquieto, -desolado, sombrío, deshecho; y contiene una denuncia atroz, una protesta desesperada."²⁷

Como se puede observar, la experiencia norteamericana en las labores dramáticas está sujeta a una brevedad evidente si se le compara -en cambio- con la extensión de la más antigua escena europea. Los ímpetus juveniles de este arte lo han salvado de caer en la saturación formal como había sucedido anteriormente con el teatro occidental, pues sus aportaciones corresponden al vigor ético de un pueblo en gestación. Las formas representativas estadounidenses -tan recientes en su desarrollo- ofrecen interesantes aportaciones al teatro universal al dar muestras de una estética vigorosa que mantiene una verdadera correspondencia con su pueblo. A pesar de su corta evolución, las perspectivas son considerables y, en cierta forma, retribuyen a la escena europea lo que se le pueda deber.

La fuerza y el vigor de esta nueva dramática son conocidos en el viejo continente y en la persona de Buero Vallejo que, como gran conocedor del teatro occidental, no ha evitado el mirar hacia Norteamérica

27 Silvio D'Amico. Op. cit., p. 184

para considerar la dramaturgia que surge en estas tierras. Incluso, en ciertas obras de su vasta producción, algunos estudiosos han querido observar ciertas coincidencias en cuanto al tratamiento de los temas teatrales. La multiplicidad de personajes y la promiscuidad social que la convivencia de éstos implica se maneja de manera similar tanto en obras como Nuestra ciudad de Thornton Wilder y Escenas de la calle de Elmer Rice, como en Historia de una escalera y Hoy es fiesta (1956) del escritor español.

En estas dos últimas obras, Buero Vallejo enjuicia la realidad española de manera colectiva, denotando el sentir de los personajes en cuanto a los distintos tipos de relación que los conforma; el ser humano es examinado en las relaciones obligadas que manifiesta en cuanto a la vecindad que mantiene con su entorno. De esta manera, se muestran en el escenario las circunstancias que afectan a los caracteres en los edificios de departamentos, y cómo esta proximidad inevitable puede repercutir en sus formas de vida, como ocurre también en el teatro norteamericano.

3.5 LA DIDACTICA DE BERTOLD BRECHT

Entre las más destacadas tendencias teatrales del siglo XX se advierte la didáctica dramática de Bertold Brecht que se manifiesta en la estética contemporánea como testimonio fundamental y de especial trascendencia en sus influjos. La sutileza intelectual, el grito exacerbado y la enfática protesta contra las leyes establecidas conforman el perfil de su personalidad como creador artístico. Las premisas de sus convicciones eran grito popular en los medios intelectuales en contra de una burguesía imperante que en su obra se convierte en inquietante temática, ya que su descontento personal se identificaba definitivamente con el clamor popular del ambiente de posguerra. "Para Brecht, hijo de burgueses protestantes de Ausburgo, aparece primero, hacia 1918, la prueba de la guerra, el espectáculo intolerable de los heridos -es enfermero-, y la rebeldía, común a sus colegas escritores, contra un sistema que lo permite."²⁸

A pesar de su juventud, cuando termina la Primera Guerra Mundial, Bertold Brecht tiene una personalidad definida en cuanto a sus principios morales y políticos, lo que demuestra en las cervecerías de Munich declamando enfáticamente contra la lucha armada y los pueblos fratricidas. La ironía se hace voz y palabra al referirse -especialmente- a todos aquellos que aceptaban la lucha impuesta que provocaba su mutilación o su muerte de una manera tan ingenua como infructuosa. Si en este momento biográfico la poesía era el medio acostumbrado para sus protestas, más tarde es el teatro el elemento escogido en que enjuicia los

²⁸ Paul-Louis Mignon. Op. cit., p. 189

problemas morales de una sociedad afrentada. El "poeta del diablo", como él mismo se denominaba, abandona el campo poético para dedicarse de lleno a la nueva actividad en la que el controvertido escritor hace experimentos con los géneros escénicos más diversos en cuanto al sentido político que por vía de ellos se pudiera suministrar.

No se debe considerar a Brecht como el inventor del teatro político, pues éste existía desde tiempos antiguos y basta con recordar a Aristófanes para confirmarlo. En realidad, su aportación va de lo estático a lo dinámico en las formas técnicas que manifiestan sus propuestas, pues en su teatro se buscaba un cambio fundamental en cuanto a la frialdad receptiva del público: "La actitud pasiva del espectador, que coincidía con la pasividad de la gran mayoría del pueblo en todos los órdenes de la vida, cedió su lugar a una postura activa. Al nuevo espectador había que representarle el mundo como algo puesto a disposición suya y de su actividad."²⁹

Motivado por sus lecturas marxistas, el escritor alemán se aleja de un arte de puro entretenimiento para establecer las perspectivas de una estética reflexiva que él denomina "teatro didáctico", teatro que tuviera la capacidad de instruir por medio del placer intelectual, entendido éste como una forma de conocimiento activo y no de dispersión espiritual: "No basta con reclamar del teatro (...) reveladoras reproducciones de la realidad. Nuestro teatro debe despertar el gusto en el conocimiento, debe organizar el placer en la transformación de la realidad. Nuestros espectadores no solamente tienen que escuchar de qué modo se libera al Prometeo encadenado, sino que también deben ejercitarse en

²⁹ Bertold Brecht. Escritos sobre teatro, p. 185

el placer de liberarlo."³⁰

En sus teorías como en su obra de creación, Bertold Brecht opone al teatro tradicional su concepción de "teatro épico" en el cual el elemento narrativo se establece como consideración renovadora. Ningún historiador dramático duda que los planteamientos brechtianos -cuando atacan a las convenciones aristotélicas- se refieren al naturalismo dominante en el repertorio europeo a partir de Ibsen, ya que el teórico alemán está en contra de una dramática naturalista que condicione al espectador catártica y emotivamente y lo aleje de la reflexión intelectual. El teatro que él propone mantiene al público como un observador, pero esta observación no supone una actitud ajena sino una capacidad de decisión sobre lo que se le presenta. "Así se vencerá quizá la desesperante ineficacia del teatro. El espectador medio, al que vemos abandonar la sala y volver a su casa, sale del teatro tal como ha entrado; no se ha vuelto mejor ni peor. (...) Hay que impedir pues (...) que se pierda en todos los sentidos del término- en las angustias de la espera, de la sorpresa, de la aflicción, de la piedad."³¹

Como se puede observar, el teatro brechtiano presenta una visión del mundo en la cual el gran compromiso del auditorio asistente es el análisis detenido de las situaciones políticas y sociales que se le presentan. Por esto -justamente- las escenas brechtianas no están sujetas a una incesante evolución, sino que se separan con todo propósito la una de la otra, puesto que el ser humano es el gran hacedor de su destino al decidir sus acciones. La estructura dramática queda referida a cuadros escénicos en los que se puede observar la evolución de los per-

30 Bertold Brecht. *La política en el teatro*, p. 7

31 Andre Gisselbrecht. Introducción a la obra de Bertold Brecht, p. 109

sonajes en cuanto al proceso del historicismo dialéctico. En este sentido, las determinantes por las que optan los caracteres están sujetas a un juicio crítico y a consideraciones racionales que les otorga el dramaturgo, pues en esta nueva dinámica se conceden alternativas de elección ante el conflicto dramatizado.

Además, para ayudar a que el espectador adopte una posición crítica, se han creado los "efectos de distanciamiento" que consisten en oponer una ruptura a la continuidad teatral con distintos procedimientos como son la interpretación cantada, el empleo de un narrador directo y comentarios adecuados que impidan el compromiso emotivo y condicionen abiertamente la relación intelectual: "El autor alemán nos dice (...) lo que él entiende por la distanciaci3n. Se debe, propugna él, establecer una distancia, una no identificaci3n, entre el espectador y el personaje dramático. Para ello, hay que eliminar de la escena todo tipo de 'magia', de 'hipnosis', hay que crear lejanía."³² El trazo caracterológico de los personajes no debe suponer la identificaci3n con el público para atraparlo espiritualmente, sino permitirle una observaci3n analítica de los acontecimientos como sucede en sus obras más significativas: La ópera de tres centavos (1928), Madre coraje y sus hijos (1941) y Galileo Galilei (1943).

El mundo de Brecht no es estático; se sustenta en un dinámico devenir histórico que sirve de entorno al hombre, y de esta comprometedora circunstancia se desprende una enseanza moral y social. La transformaci3n del individuo en relaci3n a las determinantes políticas es la parte medular de este arte, pues su concepci3n de la vida se sitúa en

32 George Uscaescu. Teatro occidental contemporáneo, p. 158

los fundamentos de una dialéctica establecida.

Finalmente, este teatro no tiene impedimento en surtirse de la tradición literaria como fuente de inspiración -episodios, anécdotas y -parábolas conocidas- que sirve como atractivo recurso y paliativo estético a un espectador que debe olvidar las leyes emocionales del teatro -aristotélico, pues le impiden ejercitar la profundidad de su raciocinio ante las situaciones presentadas.

El encontrar un nuevo código de comunicación bajo los moldes de la singular expresión antes descrita no ha sido un esfuerzo oficioso para su creador, ya que sus ofrecimientos han pasado como fecunda propuesta a la historia del teatro contemporáneo.

Entre los muchos seguidores de la dinámica brechtiana se encuentra Antonio Buero Vallejo quien ha aprovechado la visión dramática del dramaturgo alemán en obras como Un soñador para un pueblo (1958), El concierto de San Ovidio (1962) y La detonación, en las cuales se trata de llevar una nueva conciencia al espectador sobre las circunstancias críticas y decadentes de la hispanidad contemporánea. En estos dramas, la estética bueriana motiva a una enseñanza política y moral para que el espectador pueda alcanzar una verdadera conciencia de su entorno social y modifique sus perspectivas hacia él. Dentro de su creatividad, esta tendencia considera generalmente un sentido didáctico, una apertura hacia la modificación de criterios intelectuales por medio de estímulos innovadores que alcanzan el sentido de una nueva teatralidad para la dramaturgia española de posguerra.

3.6 EL TEATRO EXISTENCIALISTA

En el panorama dramático del siglo XX se encuentra también el teatro existencialista que se ofrece en el escéptico ambiente de la segunda posguerra europea. El país galo estaba sumergido en una crisis de valores que lo abrumaban y que provenían de una serie de factores históricos sociales, como son la inevitable invasión alemana sobre su territorio y la secuela que esto determina. La larga ocupación y el desaliento se combinan con el proceso de descolonización y con el eclipse político que impone en la idiosincracia francesa huellas considerables. "La guerra del 39 al 45 marcó el final de un mundo, más radicalmente aún que la del 14 al 18, Auschwitz e Hiroshima fueron nuestros soles negros. A su resplandor irrefutable, se extinguieron los valores de antaño..."³³

Este ambiente moral se muestra como pauta adecuada para la incisiva reflexión sobre los inseguros destinos del ser humano, y, de esta manera, el conflicto planteado por la meditación existencialista se hace dueño de la situación espiritual de un pueblo en desgracia. La idea que prevalece en el desalentado clima social es que la única realidad imperante -verdad primordial- es el fluir existencial al que está invariablemente sujeto el ser humano. Desde este punto de vista, el individuo no puede evitar el radicalismo de semejante convicción, ya que, según sus principios, todos los aspectos del mundo se conceden en la existencia y no se puede conceptuar a ésta en función del pensamiento, pues el proceso intelectual del ser humano se encuentra también radicado en la existencia.

33 Geneviève Serrau. Historia del "Nouveau théâtre", p. 23

Si para los filósofos clásicos la esencia es anterior a la existencia, en este caso -en cambio- la existencia precede a la esencia. El existencialismo declara enfáticamente: primero existo y luego pienso.

"Si los existencialistas son, todos ellos, filósofos de la existencia humana, coinciden también en una serie de notas que los colocan como filósofos que expresan la crisis de nuestro siglo."³⁴ Como pensadores tratan de valorar los deterioros éticos de nuestro tiempo y, a la vez, realizan toda clase de disquisiciones sobre las circunstancias que critican. El existencialismo se preocupa por la angustia misma del devenir vital, por la difícil comunicación entre los seres humanos y por el fin último significado en la experiencia de la muerte. Se interesa también por la afirmación de una libertad íntima que -desgraciadamente- ha sido limitada por las empresas de una era tecnológica, por las posturas gubernativas del estado y por el destino de la humanidad.

Como se puede comprender, el existencialismo parte de la existencia humana y ésta no es entendida como planteamiento tradicional, sino como una forma vivencial, íntima e intuitiva del ser humano. En este sentido, la dinámica existencial no es una tarea acabada que se le concede al hombre, al contrario, él mismo la debe ir construyendo bajo su propia responsabilidad. Lo único trascendental en esta manera de ver el mundo es considerar, de manera inevitable, el acto mismo de existir.

Ante tales principios, no importan los empeños filosóficos ni sociales que el hombre emprenda, pues está condicionado al transcurrir existencial. Los valores morales quedan proscritos y un acendrado pesimismo envuelve la condición humana. "El hombre es el único que no sólo -

34 Ramón Xirau. Introducción a la historia de la filosofía, p. 394

es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere. (...) el hombre - no es otra cosa que lo que él se hace. Este es el primer principio del - existencialismo."³⁵

Para las recurrencias de la referida filosofía el ser está su-- jeto a la temporalidad misma de la existencia y el tiempo -a su vez- es una forma destructiva y desorganizada del acontecer. El individuo se - preocupa insistentemente por la marcha inexorable de su destino personal; los existentes están inmersos en su propio absurdo, pues no tienen moti-- vo para existir; por lo consiguiente, el ser humano siente una profunda angustia ante esta situación, porque lo conduce a una irremisible sole-- dad.

El existencialismo se puede establecer como una reflexiva con-- sideración de la decadencia y del desamparo, pues manifiesta la descom-- posición de la sociedad burguesa. Su patética proclama y la concepción - moralista que algunos pensadores presuponen han sido censuradas por la - iglesia católica, al igual que su negligencia ante los factores disci--- plinarios y su falta de colaboración social.

El existencialismo surge con Sören Kierkegaard (1813-1855) aun-- que -desde luego- se debe estimar que las antiguas filosofías pesimistas como el estoicismo y el escepticismo tenían algunas determinantes que - coinciden en cierta medida con el existencialismo. En nuestro siglo, - Kierkegaard cuenta con una serie de continuadores como son Miguel de - Unamuno (1864-1936), Karl Jaspers (1883-1969), Martin Heidegger (1889- - 1978) y, seguramente, los de mayor influencia después de la Segunda Gue-- rra Mundial son Jean Paul Sartre y Albert Camus.

35 Jean Paul Sartre. El existencialismo es un humanismo, p. 33

Sartre es una personalidad trascendental que -entre sus muchas facetas- está indudablemente dotado para la creación dramática, según -atestiguan sus obras teatrales, las cuales resultan de gran interés, -pues en ellas ha sabido conciliar estéticamente la filosofía que él propone con sus intereses innovadores como escritor teatral. Esto se pone -en evidencia en obras como A puerta cerrada (1944) en la que el teatro -se establece hipotéticamente como tribuna filosófica para enjuiciar la -conducta de los tres personajes que conforman el drama; Garcin, Estelle e Inez están condenados a vivir en el infierno, ya que tan significativo lugar representa el desventurado destino en el que están inmersos. Este infierno -sin embargo- no tiene fuego; se trata de un salón burgués, de estilo imperio, en el que están sometidos a vivir permanentemente los -señalados personajes. En realidad, el averno al que está condicionado el ser humano es su mismo prójimo, pues el insalvable trato con los demás -puede ser devastador para la personalidad del individuo. "... el juicio que los otros dan (...) define su existencia. Ahí están, presa de la -sospecha, del odio; la atmósfera es infernal."³⁶

En Las moscas (1943) dos personajes de La orestíada han vuelto a cobrar vida. En este caso, Zeus -Dios de dioses- ha decidido conceder el goce de la libertad al carácter de Orestes, el cual queda sujeto a -toda clase de conflictos en función del uso que él debe establecer según el don que se le ha conferido. "En realidad Les mouches ilustran con un lenguaje incisivo, crudo, rápido, singularmente eficaz (...) los principales puntos de una doctrina filosófica: (...) la libertad, la responsabilidad, el compromiso, la denuncia de los 'salauds' (cochinos) de toda

36 Paul-Louis Mignon. Op. cit., p. 36

especie."³⁷

En Las manos sucias (1948) las incongruencias y los falsos intereses de la política quedan al descubierto, y en La prostituta respetuosa (1946) se denuncia la hipocresía y el hermetismo de los criterios sociales. En síntesis, el hombre sartreano se revela como una existencia, al igual que existen las otras cosas del mundo, sin sentido y sumergidas en la nada; es una especie de maniquí que se integra a los distintos elementos del mundo. Los héroes de Sartre realizan sus acciones fríamente porque el desaliento espiritual de las consideraciones existencialistas los ha contaminado. Sin embargo, los personajes son incapaces de establecer el orden por medio del pensamiento, ya que el caos vital se los impide; al debatirse en la nada los sentimientos que surgen de su sensibilidad atribulada son de miedo, angustia y náusea.

Junto a la personalidad de Jean Paul Sartre se encuentra Albert Camus que participa también del pensamiento de su momento histórico, e igualmente lleva su postura filosófica hasta la gestación dramática. El escepticismo al que está reducida la humanidad por el estado crítico que la condiciona adquiere importancia fundamental en su labor dramática. Entre los temas que prevalecen en su teatro también destaca el absurdo, el tener que vivir una trayectoria vital en contra de toda clase de impedimentos morales y sociales. La consideración del absurdo surge del definitivo antagonismo que se ofrece entre el hombre que trata de llevar a cabo sus más puros ideales y los devastadores obstáculos que le opone la indiferencia de la naturaleza. Este conflicto no ofrece una posible solución y, además, se ve recrudecido, pues el individuo está inevita---

37 Geneviève Serrau. Op. cit., p. 25

blemente sujeto a un destino que sólo se ve interrumpido con la muerte. De esta manera, la única forma de redención posible para el ser humano - es que éste enfrente la falta de sentido vital al asumir el absurdo en - el que está inmerso y se rebele contra él al comprometerse consigo mismo por medio del personal delineamiento de la trayectoria individual.

Estos aspectos están presentes en El malentendido (1944), primer drama de Albert Camus, que lleva hasta la escena una fábula bien estructurada y de gran interés: un hombre decide recobrar su pasado y regresa a su antiguo hogar para reunirse con su madre y con su hermana. - Estas mujeres han sido dominadas por el absurdo y por el egoísmo que éste determina al asesinar impunemente a los peregrinos que llegan hasta - su posada para robarles sus pertenencias. Al no reconocer al idealizado familiar, la vileza de sus intereses personales actúa -paradójicamente- contra el ser más querido que sigue el destino fatal de los otros visitantes. De esta manera, el sórdido comportamiento de los personajes femeninos se vuelve contra ellas que acaban con lo que más quieren.

En Calígula (1945), el protagonista descubre el absurdo que ri- ge el devenir vital y decide que instituirá las desproporcionadas leyes del mismo en la conducción de su gobierno cometiendo -de esta forma- los actos más bárbaros en contra de sus semejantes. En Estado de sitio - (1948), la temible epidemia de la peste se convierte en la gran alegoría del absurdo que atrae el caos contra una sociedad desvalida al imponer - sus propias leyes mientras que en Los justos (1949) se presenta la figura del revolucionario que muere en función de sus ideales. En este caso, la justicia acarrea la rebeldía del injusticiado y de sus seguidores en - una insistente concatenación; la justicia se significa como una determinante relativa, pues ofrece una inevitable reacción en cuanto al acto -

mismo que la establece.

Las personalidades teatrales de Camus se debaten en un mundo - sin sentido que parece existir de manera independiente a las necesidades de identidad que necesita ubicar el ser humano. El absurdo característico del pensamiento de Camus se manifiesta entre dos entidades irreconciliables: la desesperación del individuo por la dinámica vital a la que - está sometido y la impasibilidad del mundo ante la angustia que padece - el ser humano por esta situación.

En relación a la personalidad de Buero Vallejo -hombre culto de este siglo- se debe considerar que conoce las doctrinas existencialistas y se ve afectado por ellas, pues éstas coinciden de alguna manera con - sus dudas personales sobre los derechos y deberes del hombre. Este interesante cuestionamiento generalmente se plantea en toda su dramaturgia - puesto que su teatro se puede considerar como un arte de manifestaciones particularmente éticas. De aquí que el hombre y sus relaciones con el - mundo histórico que le atañe, en cuanto a la solución del problema español, sea el tema fundamental de su obra.

El existencialismo llega hasta el escritor español por medio de la figura de don Miguel de Unamuno (1864-1936) y -posteriormente- sigue esta línea en la morbidez del teatro francés de posguerra el cual es - asumido y meditado profundamente en ciertas producciones de su dramaturgia como son En la ardiente oscuridad (1950), Aventura en lo gris y La - fundación (1974). En estas obras reúne a un grupo de seres que se deba-- ten en emblemáticas circunstancias y que conllevan determinantes y planteamientos de orden existencialista, a la manera de Jean Paul Sartre y Albert Camus.

4. LA DINAMICA INNOVADORA

4.1 VARIACIONES EN LA TECNICA BUERIANA DERIVADA DE UNA - NUEVA CONCEPCION EN LA ESTRUCTURA DRAMATICA

La estructura -como urdimbre dramática- es básica para las si--tuaciones que se pretenden precisar en la representación, por eso, desde tiempos muy antiguos, se le da una importancia fundamental. Ya Aristóteles, en su Arte poética, consideraba que las partes del todo estético se deben organizar en la planeación dramaturgica para lograr una compene--tración emotiva e intelectual con el espectador: "... lo más principal - de todo es la ordenación de los sucesos. Porque la tragedia es imitación, no tanto de los hombres, cuanto de los hechos, y de la vida, y de la - ventura y desventura (...) mejor tragedia será la que (...) se atiene a la fábula y ordenación de los sucesos (...) Todo es lo que tiene princi--pio, medio y fin."¹

El drama -en la mayoría de los casos- implica la presentación - de un tema suficientemente vasto en su desarrollo que necesita sujetarse a las convenciones temporales y rítmicas de una síntesis impuesta por el autor. Como es lógico suponer, la elaboración del texto teatral supone - un esquema previo en el cual se acomoda el material seleccionado: "Un - planteamiento -o exposición- que lo mueve de inmediato a un cuestiona---miento. Un desarrollo -o nudo- que representa un problema en el que se - involucra y participa. Y una conclusión -o desenlace- positiva o negati--va, aceptable o no aceptable, pero que finalmente resulta una solución."²

1 Aristóteles. El arte poética, pp. 38-39-40

2 Virgilio Ariel Rivera. La composición dramática, p. 37

Por medio de estos elementos, se puede conseguir una recreación conveniente de la realidad teatral. En este sentido, se encuentra un enlace estrecho entre la estructuración y la dramaturgia misma, pues los aspectos de integración que trata la primera son -generalmente- premisas imperiosas para la segunda.

"Estructura indica que las partes constituyentes del sistema se organizan según un orden que produce el sentido de totalidad."³ La obra teatral presenta la historia de uno o varios personajes, pero las acciones referidas a éstos tienen que reducirse a unidades compactas en cuanto a un marco espacio-temporal. De esta manera, una obra dramática es -siempre la abstracción de una realidad sujeta a determinantes escénicas, a secuencias tonales y a las limitantes que manifiesta el número de historias trazadas.

La especificidad del material estético implica una forma rigurosa de ordenamiento para que los acontecimientos representados puedan -tomar vida y desarrollo convencional en un tiempo limitado, transcurso -que se debe inscribir en dos o tres horas como máximo. Para lograr este objetivo es indispensable realizar una selección en que se da importancia a lo más destacado y se rechazan las circunstancias superfluas. Como ocurre en todo arte, se escogen los elementos que se presentan en función de la concepción artística que se ofrece y de la concepción vital -del escritor. "Por lo común, el dramaturgo sabe su objetivo, sabe lo que se propone con su drama desde un principio; y precisamente este objetivo le sirve de piedra de toque al seleccionar su material, y de clave para el plan arquitectónico de su drama."⁴

3 Patrice Pavis. Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología, p. 200

4 N. Bujvald. Teatro, p. 37

La estructura se encuentra también íntimamente ligada a la dinámica misma del teatro conocida como "acción". Esta se puede entender como la diversidad de estímulos que ocurren en el escenario y que como forma refleja de los mismos atraen la atención del auditorio. Estos motivos dramáticos se manifiestan como sustento medular de la representación escénica y se pueden disponer o sugerir desde la estrategia textual y literaria de la obra.

Del sentido de la acción se puede inferir una actividad física o espiritual que se desarrolla en forma ascendente, ya que siempre implica el crecimiento progresivo de sus determinantes. Una acción queda establecida en cuanto a otra acción anterior de la que depende y a la que completa en una sucesión de intensidades que dan fuerza dramática al lineamiento teatral para alcanzar el momento climático. El clímax se perfila conforme a la ordenación de los acontecimientos para lograr una crisis de la cual se desprende un inevitable desenlace y una toma de conciencia para el público asistente.

Se debe señalar también que el orden conveniente de las continuadas acciones se inscribe como estructuración interna de los niveles dramáticos; el singular recorrido de estímulos que se crea por medio de la estructura teatral se sitúa en ascensión emotiva y no se realiza sobre bases estáticas. Una relación dinámica se establece como si fuera un fino tejido entre las partes y el todo, entre la sucesión de acciones internas y el asunto principal. La elaboración dramática puede mantener varias acciones que tratan de vislumbrar un efecto relevante. No es necesario que haya una sola acción medular, puede haber varias, pero, desde luego, se tiene que considerar una unidad estructural, pues la profusión de elementos complementarios está sujeta al motivo principal. El

enlace estricto de las partes no se sustenta bajo fórmulas rigurosas, la libertad es subjetiva y absoluta para el creador, pues no existen normas fijas en lo que se refiere a este condicionamiento.

Para mantener alerta una mayor atención por parte del espectador, Buero Vallejo no duda en experimentar con la estructura convencional -planteamiento, nudo y desenlace- para encontrar una interesante combinación de perspectivas y crear nuevos motivos de suspenso. Así se acrecientan los diferentes términos en que se expone la acción, la cual tiende al espectador un enigma al conceder importancia a la irrupción de elementos oníricos en el clímax y a la multiplicidad de perspectivas finales en el desenlace. "Pero, la senda no es recta ni es fácil. El dramaturgo no desea sendas fáciles. Muy al contrario, su tarea es construir diversos obstáculos y dificultades de la ruta hacia el objetivo. Es precisamente mediante tales obstáculos (...) como alcanza mayor intensidad en la tensión de los espectadores y crea (...) la fuerza plena del conflicto."⁵ De esta manera, la relación anecdótica abandona el rigor de un orden inexorable para convertirse en plenitud temática y en terreno de examen crítico al presentar una estructura teatral con mayores libertades.

5 N. Bujvald. Op. cit., p. 43

4.1.1 AVENTURA EN LO GRIS

En la obra Aventura en lo gris, estrenada en 1963, Buero Vallejo rechaza los cánones establecidos para experimentar nuevas formas de estructuración dramática que atrapen emotivamente al espectador en cuanto al conflicto teatral que se le ofrece. De esta manera, se establece una singular relación entre la sucesión de acciones internas y el asunto principal, pues un ordenamiento innovador enlaza sugerentemente las partes con el todo.

Ante el hermetismo de criterios que caracterizaba a la censura oficial en la España franquista, este drama tiene que esperar catorce años para subir al escenario porque establece una profunda visión de la guerra y del totalitarismo. "En la vida de todo escritor hay obras que, por insalvables, se olvidan para siempre en el cajón; pero junto a ellas puede haber alguna que el autor no se resigna a dar por perdida, Aventura en lo gris debía ser salvada: tiene aspectos (...) de cierta validez y claramente conectados (...) con mis preocupaciones dramáticas más permanentes."⁶

En esta ocasión, el dramaturgo presenta un medio emblemático para ubicar una realidad siempre crítica. El color gris se extiende por la escenografía y por el alma de las personalidades teatrales hasta llegar al título mismo de la obra porque tan triste coloración se determina como circunstancia simbólica de un contexto humano y moral. En contraste con el gris, se muestra en la pared un cartel de un cromatismo rojo que destaca intensamente y que representa a un hombre mayor de fuerte perso-

6 Antonio Buero Vallejo. "Nota del autor" a Aventura en lo gris, pp. 5-6

nalidad y con la actitud del que está acostumbrado a dirigirse a las masas; de complexión recia y vigorosa, se puede identificar con el estereotipo característico del participante en las filas militares.

Como se puede observar, el escenario tiene ciertos rasgos expresionistas en su presentación que aluden al contenido mismo del drama; las referencias bélicas y las determinantes políticas resultan evidentes. El cartel presenta también grandes letras con la leyenda "Goldmann nos dice: Combatientes de Surelia: ¡Ni un paso atrás!"; Goldmann es, en este caso, uno de los personajes principales del drama. La alusión a personalidades identificables resulta evidente e indirecta por la falta de libertad de expresión que vivía en aquel momento España; más que criticar a un personaje específico, la protesta dramática se generaliza en contra de la personalidad del tipo de mandatario absolutista que se da en la primera mitad del siglo XX incluyendo, por supuesto, a Franco, a Hitler y a Mussolini.

En realidad, el escenario muestra un albergue en la línea principal de evacuación de una supuesta nación que ha sufrido terribles batallas contra cierta potencia extranjera; no se sabe más en cuanto a datos estrictos de localización física. Se entiende que se trata del final de la II Guerra Mundial y que un país imaginario, Surelia, vive los últimos momentos de una guerra que ha perdido. No se dice quién ha ganado la contienda ni a qué bando pertenece el país, aunque pudieran identificarse con la Alemania nazi o la Italia fascista.

La acción se inicia con la aparición de Alejandro y Ana que, a primera vista, parecen una pareja amorosa o un antiguo matrimonio que pretende pasar la frontera para salvarse, puesto que los invasores realizan toda clase de desmanes contra los habitantes de la pretendida Su-

relia. En la habitación, la consabida pareja encuentra a un hombre dormido que se llama Silvano, antiguo maestro universitario perteneciente a la oposición, contra el que era régimen imperante; cuando se aclara esta situación se advierte el antagonismo que se manifiesta durante toda la obra entre Silvano y Alejandro.

En el teatro de Buero Vallejo siempre se testimonia la lucha de los opuestos: protagonista y antagonista establecen una contienda moral e intelectual para ofrecer al espectador una meditada y altruista conclusión. Esto es característico en el devenir creativo del dramaturgo como ha sucedido desde la primera obra que realiza titulada En la ardiende oscuridad:

"La antinomia Ignacio-Carlos volveremos a encontrarla, con cualesquiera variantes, en no pocas obras posteriores. Es, en parte, la antinomia Fernando-Urbano (Historia de una escalera); es, desde luego, la de Silvano-Goldman (Aventura en lo gris), la de Riquet-Armando (Casi un cuento de hadas), la de Anfino-Ulises (La tejedora de sueños), la de David-Valindin (El concierto de San Ovidio), la de Mario-Vicente (El tragaluz)... En algún grado es también la de Irene-Dimas (Irene, o el tesoro), la de Luis-Enrique (La señal que se espera), etc. A un lado están los hombres contemplativos; al otro, los activos (...) en que tal antinomia aparece: El tragaluz. Este esquema, no menos persistente que las taras físicas o psíquicas, se apoya en una preocupación íntimamente conectada con lo anterior: la preocupación acerca del comportamiento del individuo." 7

Ricardo Doménech, el más reconocido estudioso de la obra bueriana, divide esta antinomia moral, psicológica y humana con la denominación de "contemplativos" y "activos". Los primeros buscan el encuentro con una nueva realidad más consciente, son personalidades que no se intimidan ante las vicisitudes hostiles del mundo que los rodea: "Son per-

7 Ricardo Doménech. El teatro de Buero Vallejo una meditación española, pp. 66-67

sonajes 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..."⁸ Los activos, en cambio, son aquellos seres que han perdido la senda y el escrúpulo para lograr sus propósitos: "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."⁹

Sin embargo, estas fervientes y antagónicas determinaciones en cuanto a la conformación de las principales personalidades buerianas no implica una simple separación 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 pragmatismo vulgar y común se precisa en la condición "activa" y la penetración a un mundo de reales trascendencias morales se otorga a través de la actitud "contemplativa"; de tal manera, estas orientaciones vitales implican toda una disquisición moral y filosófica de sutiles consideraciones en el vivir del ser humano. El aspecto caracterológico con que precisa el dramaturgo tanto a unos como a otros implica la sutileza de infinitas combinaciones sentimentales y morales en el comportamiento del individuo, como se puede advertir en Aventura en lo gris. Los personajes principales de

8 Ricardo Doménech. "Edición, introducción y notas" a El concierto de San Ovidio-El tragaluz de Antonio Buero Vallejo, p. 19

9 Ibidem, p. 20

este drama -Silvano y Alejandro- significan respectivamente el "deber ser" de los "contemplativos" y el "no deber ser" de los "activos", actitudes que se enfrentan en una nueva contienda en el universo bueriano para que toda una dilucidación ética se muestre dramáticamente.

El personaje de Alejandro, que no es otro sino el mismo Goldmann, es el más siniestro de todos los que se manifiestan en la obra en cuanto a la personificación de su trazo. En él se precisa el desquiciamiento del poder, la degradación sexual, el egoísmo rampián que se proyecta en las artimañas de la mezquindad; todo en Alejandro-Goldmann habla de decadencia y "actividad": el engaño a su partido, su ruinosa conducta, la deshumanización de sus sentimientos, la huida infamante y -en el contexto del drama mismo- su incapacidad de soñar. Según se informa en este caso, el hombre que no tiene la posibilidad natural, cuando duerme, de evocar anhelos o de rechazar diversas aprehensiones es aquél que ha perdido el camino de la redención.

Silvano, en cambio, encarna al hombre íntegro que ha sabido defender sus convencimientos "contemplativos" hasta el último momento; es el personaje que no sucumbe ante las presiones que le concedió el gobierno de Goldmann y que se convierte en el portavoz de importantes ideas; protagonista que se presenta como poseedor de los destacados valores del alma humana y que se consagra a una incisiva filantropía que llega hasta el heroísmo en el desenlace; intelectual que defiende sus arraigadas convicciones, las cuales alcanzan como principal cometido el convencimiento de la verdad.

Posteriormente, llegan hasta el albergue dos nuevos personajes que son Isabel y Carlos; los dos son muy jóvenes, especialmente ella que es apenas una adolescente. No se trata en este caso de una mujer citadi-

na, sino, por lo contrario, es una muchacha provinciana que ha sido violada por un soldado anónimo y que de tal unión ha concebido un hijo, - ahora de pocos meses, a quien -cual una milagrosa- sostiene protectoramente entre sus brazos. Alejandro-Goldmann hace gala de su diplomacia y se granjea rápidamente a los recién llegados; después de enviar a Isabel al dormitorio de mujeres advierte la devoción que Carlos siente por el partido y le confiesa a éste su verdadera personalidad convirtiéndolo, - de inmediato, gracias a tan hábil estratagema, en un guardaespaldas sin sueldo debido a la inmensa veneración que cualquier soldado mantiene -generalmente- hacia el gran mandatario.

Más tarde, llega el sargento encargado del lugar el cual les - informa que la transportación ferroviaria hasta la frontera está suspendida y que no se sabe cuándo se reanudará el servicio; noticia que, como es lógico suponer, trae mayor tensión a las personalidades teatrales.

El grupo de desconocidos que se ve reducido a tan difícil situación se conforma, finalmente, con dos caracteres más: Georgina y un campesino. Georgina es una mujer proveniente de la alta burguesía que, - al igual que los demás, pretende abandonar el país. En ella se precisa toda la corrupción de un estrato social; acostumbrada a imponer su voluntad en relación a su jerarquía, las armas con que juega -provocación sexual y poder adquisitivo- no resultan, desde luego, morales para el universo ético de Buero Vallejo. De tal manera, paga al campesino por un pedazo de pan con una joya de gran valor económico; la situación ha - igualado a los seres humanos, ya no importan credos ni jerarquías sociales. El campesino se ha enriquecido porque es el poseedor del pan, y la alta burguesía, significava en este personaje femenino, se ha empequeñecido ante las específicas condiciones que se ofrecen en el singular pa--

raje. El personaje rural está tratado más como símbolo de un estrato social que como figura caracterológica. Sus antecedentes son el haber abandonado la tierra y a su familia; su temperamento dramático se manifiesta principalmente en el quebranto y en el resentimiento por la guerra.

Al finalizar el primer acto, las diversas personalidades han demostrado sus instintivas referencias en relación al hambre y al alimento que es imposible de conseguir en aquel sórdido lugar; sólo Silvano conserva con toda dignidad su integridad moral, sólo él es capaz de ceder la ración que le ha dado Ana para que Isabel tenga fuerzas suficientes y pueda llegar con su hijo hasta la frontera.

La obra está estructurada en dos actos, además de un sueño que es colocado temporalmente en medio de los mismos; este sueño es definitivamente simbólico y de lo más significativo. Cuando termina el primer acto, supuestamente, todos duermen y el dramaturgo ha permitido que, excepto Goldmann, los demás muestren sus apetencias físicas o espirituales: el Sargento sueña con el dominio de una supuesta jerarquía militar, Silvano y Ana, después de un primer rechazo, sueñan en una recíproca atracción; Carlos sueña con el amor de Isabel, Georgina sueña con Carlos en función de sus apetencias sexuales y, por último, Isabel sueña obsesivamente la humillante vejación sexual que sufrió. "... 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 e inexistentes caminos por los que aventurarse."¹⁰ Durante la presentación del momento onírico el escenario

¹⁰ José Monleón. "Un teatro abierto" en El teatro de Buero Vallejo una meditación española de Ricardo Doménech, p. 38

modifica su calidad realista para convertirse escenográficamente en un espacio de subjetiva ambientación. El sentido plástico, que el escritor observó a través de sus intereses en el campo de la pintura, aflora en este drama; el planteamiento escénico-formal que se indica como determinante ambiental está trazado hasta en sus últimos detalles, ya que en este caso es evidente que su sensibilidad pictórica está puesta al servicio del escenario en el gran bosquejo teatral que realiza.

De tal manera, las puertas se convierten en cavidades de una introspectiva caverna en la que están todos los personajes enlazados anímicamente. Los utensilios comunes desaparecen para dar una idea menos cotidiana de la realidad; por las ventanas que han sido convertidas en ruinosos huecos se puede divisar un paisaje submarino. Un montículo se ha dispuesto en el ángulo superior derecho-actor del cual surgen irisados tonos minerales para dar un ambiente idealizado, el escenario se ha convertido en un cuadro un tanto surrealista con matices grisáceos que recuerda en algo a las composiciones de Giorgio de Chirico.

El sueño que imagina Buero Vallejo es un intermedio subjetivo que rompe la realidad planteada anteriormente; una nueva faceta de los personajes se descubre por medio de este recurso de referencias freudianas. En tal forma, el conocimiento que el espectador tiene de las distintas personalidades que se ofrecen se enriquece profundamente ante la manera experimental de acercarse a los seres teatrales. Estos se exponen desnudos moral y espiritualmente; sus afecciones y sus deseos que, en la mayoría de los casos, se muestran ocultos porque las maneras de la civilización lo han dispuesto así surgen en forma emancipada al liberarse de las ataduras acostumbradas.

A través de la ensoñación dramática, se puede advertir la inse-

guridad e inestabilidad de Ana, los filantrópicos anhelos y la lucha -
contra la adversidad de Silvano; los miedos de Isabel y las apetencias -
sexuales de Carlos. Los tapujos sociales y morales han dejado paso a la
verdad desnuda de los personajes que se testimonia con gran libertad; -
las pasiones se hacen autónomas y los instintos se muestran abiertamente.
La promiscuidad que se impone ante la especial situación se transfigura
en un ambiente de lascivia primaria que se ofrece en Carlos y, sobre to-
do, en Georgina; en ésta se precisa el hedonismo degradado de una forma
de vida. Ya no hay límites jerárquicos. La respuesta a su sexualidad es
buscada en cualquier varón; el Campesino y el Sargento ya no son seres -
de inferioridad social para su valoración personal. El lenguaje psicoló-
gico de esta mujer está referido a la satisfacción de las más indispen-
sables necesidades físicas que, en este caso, se indican entre el hambre
y la sexualidad; afecciones que ella necesita satisfacer y que para lo-
grar es capaz de llegar a cualquier exceso.

De tal manera, la subjetividad y las sugerencias de una reali-
dad complementaria proyectada por el surrealismo sobre diversas formas -
estéticas del siglo XX llega hasta el teatro bueriano en la presente -
obra; el conocimiento preciso, totalitario y revelador de la "sique" hu-
mana es indagado con más certeza a través de la liberación de los senti-
dos, mientras los personajes, dramáticamente, duermen. Ahora bien, en la
literatura española el sueño está presente desde las primeras manifesta-
ciones de la literatura, y toma excelsa forma literaria en el barroco; -
pero, en Aventura en lo gris el tratamiento que le ha dado el dramaturgo
procede de las bases del surrealismo. "En este caso (...) no se debe ol-
vidar que, en realidad, lo que hacen los militantes surrealistas es po--

ner en prácticas artísticas los avances del psicoanálisis."¹¹ Así, el drama está concebido como un teatro intelectual en el cual el estudio psicológico y significativo de las diversas personalidades en conflicto se ha realizado en forma meditada y detenida; teatro en que la introspección - trata de ser visualizada por medio de una innovadora teatralidad en busca de un solo propósito: que el espectador pueda observar sobre el escenario la verdad íntima de los seres humanos.

El segundo acto se inicia cuando descubren el cadáver de Isabel que ha sido asesinada misteriosamente durante la ensoñación dramática - por alguno de los presentes; el motivo de su muerte parece de índole sexual por lo cual los varones empiezan a culparse indistintamente. Isabel encarna un personaje de una tortuosidad entrañable: mancillada tanto en su honor como en su persona y ligada tristemente al hijo proveniente de un padre anónimo; desvalida en sus condiciones es la única concedora de las terribles afecciones mentales de Carlos; violada perennemente en la persona de cualquier militar y, más tarde, asesinada con manifiesta alevosía resulta la víctima universalizada de la masacre bélica.

Finalmente, Silvano descubre que el homicida es Goldmann que se ha acercado a Isabel con pretensiones lascivas y ante el rechazo de ésta la ha estrangulado despiadadamente. Al revelarse tales circunstancias, - Carlos mata al funesto criminal para huir después hacia la frontera - acompañado de Georgina, el Campesino y el Sargento, sin importarles el - destino del niño que ha quedado huérfano y plenamente desprotegido.

Toda una censura a la milicia se realiza en el drama; los tres militares presentados -con sus distintas jerarquías y con su variada -

11 Arturo Orozco Torre. Poesía contemporánea, p. 33

personificación- están íntimamente conectados como si en el supuesto -
ejército se concretara la ignominia. Carlos, el muchacho vigoroso y va--
liente que está siempre dispuesto a la defensa de la igualdad humana -
sostiene, sin embargo, en esta actitud, una huida de su propia realidad;
él oculta cuanto puede su verdadero problema: la enfermedad mental que -
lo aqueja. Este personaje y las deformaciones racionales que lo determi-
nan significan alegóricamente la herencia que le ha otorgado el mismo -
Goldmann; a pesar de la admiración que el soldado siente por el mandata-
rio, justamente la atmósfera bélica que lo ha afectado tan profundamente
ha sido creada por él y por sus disposiciones.

El sargento resulta también demasiado pragmático en sus actitu-
des, instintivo en sus pasiones, salvaje en sus disposiciones y, final--
mente, deshumanizado en la comunicación que sostiene con el improvisado
medio social que lo rodea. Tres distintas personificaciones de una misma
condición quedan representadas en los caracteres de Goldmann, Carlos y -
el Sargento, las tres resultan censuradas en la valoración dramática ex-
puesta por el escritor.

En el despiadado universo que se establece, sólo Ana y Silvano
son capaces de sacrificar sus propias vidas a manos del enemigo con tal
de convencer a éste de que el niño debe ser salvado por elemental commi-
seración; con el fusilamiento heroico de ambos finaliza el drama. Ana, -
en su devenir, es la mujer decepcionada de toda una condición anímica; -
ha perdido quince años de su vida al lado de un hombre que la ha desilu-
sionado moral, política y emotivamente. Todo este desencanto encuentra -
cauce y razón ante una nueva consigna que se explica en la personalidad
de Silvano; de la noche a la mañana lo que Ana había añorado tanto tiem-
po se coloca frente a ella. La toma de conciencia sobre un pasado errado

es evidente en el personaje femenino que también sacrificó su vida al final de la obra, pero con la satisfacción del aprendizaje y la conciencia sublime de un encuentro personal:

"Pero tú me enseñaste a hacerlo. ¡Silvano! ¿Es así? -
¿Es esto vencer? (...) ¡Sí! ¡Esto es vencer!" 12

El planteamiento del drama tiene ciertos rasgos que lo conectan con el existencialismo sartreano al cual Buero Vallejo, siempre ávido del conocimiento de las nuevas tendencias, conoce profundamente. Los personajes de Aventura en lo gris buscan tenazmente la libertad sin importar su condición social; aunque, en realidad, todos han sido libres, pero no han conducido de una manera adecuada esa autonomía. A través de las distintas personalidades que buscan la liberación se advierte un verdadero muestreo de la sociedad contemporánea, ya que aquí se encuentran los principales elementos de un mundo en crisis. El intelectual, la burguesía, la milicia, el campesinado, el provincianismo, y el mandatario corrupto se enlazan conflictivamente en esta convivencia obligada a la manera de los personajes de A puerta cerrada de Jean Paul Sartre; al igual que sucede en el drama francés, el vivir común de los caracteres no ha sido escogido, sino impuesto como ocurre con la serie de disposiciones establecidas en una sociedad que, en una u otra medida, coarta la libertad individual: el gobierno, las costumbres, las formas burguesas, etc.

El drama tratado se puede entender como teatro de ideas y teatro de símbolos; teatro, por supuesto, no naturalista sino alegórico. Creación en que no se observa un tono cotidiano imitativo de la realidad; en Aventura en lo gris no hay comadres que disputen por la posesión de una

12 Antonio Buero Vallejo. Aventura en lo gris, p. 111

azotea, como ocurre en Hoy es fiesta, o personajes que sufran porque no pueden pagar la renta como acontece en Historia de una escalera. Los seres humanos, en este caso, son sacados de la realidad, aunque su confrontamiento no tiene intereses realistas, sino profundamente emblemáticos. De esta manera, la introspección dramática que realiza Buero Vallejo lo conecta con un teatro de intereses universales.

Cuando la obra se estrena en 1963 sólo alcanza ocho días de representaciones y recibe un gran rechazo de la crítica. Después de estrenos triunfales en la trayectoria del escritor español los cuales presentaban situaciones más objetivas, esta confrontación de ideas resultaba fría y poco conmovedora para un receptor acostumbrado a estímulos más concretos; tal vez por esta circunstancia -a pesar de su indudable alcance- la obra no encontró eco en el público hispano. Los principales estudiosos de la obra bueriana -Doménech y Ruiz Ramón entre ellos- no le conceden gran interés al drama y sólo lo consideran como el gran antecedente de El tragaluz, gestación que alcanzó mejor acogida.

Sin embargo, se debe advertir que esta producción es de suma importancia en el devenir estético del escritor, si se toma en cuenta que tanto Historia de una escalera como Aventura en lo gris fueron escritas en la misma época; y si de guerra se trata, las vivencias sufridas en carne propia estaban presentes en Buero Vallejo y por eso escribe estos dramas antibélicos. En cuanto a la figura de Goldmann, como ya se dijo, se podía entender como una alusión directa al régimen franquista, por lo cual es entendible la actitud de la censura.

Ahora bien, cuando la obra llega a su estreno, los años de la guerra son observados con mayor superación y como un eco destructor; si el drama se hubiera dado a la luz en 1949 hubiera encontrado una

mayor identificación con una realidad demasiado viva aún, una realidad no asimilada ni vencida que hubiera dado mejor acogida a la pieza teatral por estar más cercana a un momento histórico establecido. "Federico Carlos Sainz de Robles, cuando comenta este estreno en su recopilación de la temporada 63-64, escribirá que Aventura en lo gris tuvo un éxito 'menor del que merecía y que los críticos fueron los primeros en no entender'. Drama intenso rectilíneo, de una humanidad doliente, enternecida, 'humillada y ofendida' sin remedio."¹³

Tradicionalmente, una semblanza dramática se estructura en tres secuencias establecidas: planteamiento, nudo y desenlace. En la obra cuestionada esta situación se plantea de una manera convencional a través de los dos actos en que se desarrolla el proceso dramático. Sin embargo, algo novedoso está presente en esta ocasión: la entidad teatral que se dispone entre los dos actos con el nombre de "sueño".

En el drama, nada queda escondido en función de una anécdota que se ofrece como base de la trama, pero, en cambio, hay tantos aspectos de la sensibilidad humana que no se ven ni en el escenario ni en la vida real. Se necesita escrutar el sentido vivencial de los personajes para alcanzar una verdadera comprensión de las circunstancias en que se debate el ser humano; hay que penetrar lo impenetrable para percibir los anhelos inherentes a una actitud manifiesta. Estos aspectos que se podrían denominar como subjetivos tienden más hacia lo plenamente temático que hacia lo anecdótico y, para proyectarlos, se requiere formar un vínculo entre el espectador y los detalles significativos; una palabra, una actitud, un movimiento pueden indicar lo que sucede en la conciencia del

13 Moisés Pérez Cotarillo. "Regreso a Buero Vallejo. El concierto de San Ovidio", en Cuadernos El Público, 13, p. 45

hombre. Pero, en este caso, el dramaturgo no se inclina por un teatro - especialmente psicológico solamente, quiere revelar enfática y radicalmente lo que sucede en el interior de sus personajes. De ahí, justamente, surge la ensoñación teatral como determinante estructural.

En tal forma, la planeación lineal se altera para ofrecer en medio -intercaladamente- de las dos secuencias establecidas un importante paréntesis introspectivo. En Aventura en lo gris el planteamiento se dispone en el desarrollo del primer acto; en el segundo, se presenta el nudo en la dificultad de alcanzar la frontera como forma de salvación física y el desenlace cuando la disyuntiva entre la fuga liberadora y la permanencia sacrificada se decide; cuando unos se dirigen hacia la frontera mientras otros -estoicamente- mueren para salvar la vida a un recién nacido. Pero entre estos dos actos, entre el primero y el segundo se encuentra la conformación dramática de una entidad distinta que es el sueño surrealista. La ordenación tradicional se ha alterado para ofrecer la subjetividad significativa de toda una revelación teatral la cual ha sido introducida como una nueva vertiente que trata de modificar los cánones en cuanto al trazo general del drama. Por medio del imaginativo -recurso estructural, se concede la realidad complementaria o superrealidad que proponía el surrealismo. Las personalidades teatrales han sido consideradas desde su exterior y desde su interior, objetiva y subjetivamente. Gracias al momento onírico, el público ha conocido la verdad de su temperamento y de su espíritu. Esto determina nuevos giros, nuevos senderos teatrales y nuevas posibilidades en la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo.

4.1.2 LA DOBLE HISTORIA DEL DOCTOR VALMY

Con un planteamiento estructural profundamente innovador, Buero Vallejo realiza el drama La doble historia del doctor Valmy -estrenada - en 1964- la cual resulta muy interesante, en cuanto a sus principios formales, por la multiplicidad de planos anecdóticos que observa.

"El tema de la tortura física era para el autor una preocupación que había aflorado ya en Las meninas y en El concierto de San Ovidio."¹⁴ Como se puede comprender, esta obra establece una importante delación social en cuanto al tema que manifiesta. Esta circunstancia restringe la posibilidad de estreno sin que ninguno de los interesados - intelectuales del ámbito teatral- pudiera alcanzar su cometido ante las implacables decisiones de la censura oficial. La obra precisa sus primeras representaciones fuera de España, en Chester, Inglaterra. No fue hasta 1976 -ya fallecido Franco- cuando este drama logra su principal propósito expresivo al conseguirse su puesta escénica en Madrid.

Las circunstancias que tiene que pasar La doble historia del doctor Valmy para su escenificación ante el público hispano son similares a las de Aventura en lo gris, ya que el escritor tiene que hacer ciertas modificaciones a nombres y referencias geográficas para que las situaciones dramáticas que refiere no fueran identificadas. Sin embargo, esto queda en un simple juego de los supuestos, pues la alusión potencial a un contexto conocido en las limitantes de la realidad española era evidente.

Es necesario destacar que la dramaturgia bueriana que siempre -

14 Ibidem, p. 51

ha estado establecida en la ética de las acciones humanas tenía que protestar contra el actor de la tortura. Si bien es cierto que Sartre y Alfonso Sastre (1926) habían tratado anteriormente el tema, en este caso Buero Vallejo se precisa en la línea de la modernidad teatral al exponerlo con un nuevo enfoque en el manejo de las estructuras dramáticas. La violencia física y la presión moral en la historia de las abyecciones se plantea como alevosa imposición de ciertas dinámicas políticas.

La obra se inicia con una pareja vestida con atavíos burgueses que se presenta en el escenario -él de smoking y ella de largo- y que se dirigen directamente al auditorio con desenfadado diálogo. Estos personajes muestran su falta de preocupación por todo aquello que esté lejos de su beneficio personal y del egoísmo que implica su mezquina actitud negando, incluso, la veracidad misma de la historia que se va a presentar. Por medio de la consabida pareja se introduce teatralmente al doctor Valmy que dicta y narra una historia clínica a su secretaria, historia que cobra vida en escena ante el mismo narrador y el público observante.

A través del referido recurso, las personalidades que forman el matrimonio Barnes, llamados Mary y Daniel, quedan constituidos como los personajes principales del drama. Según se hace del conocimiento del espectador, ella -en el pasado- se había enamorado profundamente del que ahora es su esposo y consintió en casarse con él sin pensar que sus labores como miembro de la policía oficial pudieran ser un impedimento para su convivencia matrimonial. Actualmente, la pareja vive con su pequeño hijo y con la madre de Daniel que es una anciana sorda.

Daniel, por su parte, ha consultado al doctor Valmy porque desde tiempo atrás sufre problemas de impotencia sexual que, lógicamente, -

merman la relación conyugal de la pareja que -en sus orígenes- fue tan afín como estable. Valmy, a la luz de la psicología moderna y del sentido común, comprende que en este hombre hay una culpabilidad no resuelta por un acto cometido, acto aberrante que lo ha impresionado tan profundamente y lo ha dejado en estado traumático. El protagonista es miembro del S. P. (servicio político) donde no sólo labora como agente policial, sino que su principal actividad consiste en la tortura física y psicológica de implicados políticos: el acto delictivo ha sido la castración de Aníbal Marty en una de las sesiones de delirante sadismo. "El doctor afirma la relación entre la impotencia sexual de la víctima y la impotencia sexual del verdugo, que se convierte así también en víctima de su condición de verdugo."¹⁵

Por otra parte, la dulce Mary es buscada por una joven que fue su alumna en el pasado y que, ante la situación que se ve obligada a vivir, viene a pedir su ayuda. La joven, llamada Lucía, ha sido detenida por la policía al igual que su marido, a ella la han agraviado con toda clase de vejaciones hasta llegar a la violación física y él -que aún permanece capturado por los siniestros agentes- ha sido despiadadamente torturado por el cuerpo policial. El marido es Aníbal Marty que, posteriormente, morirá en prisión a causa de los agravios cometidos sobre su persona.

Mary -confiada mujer- se niega a creer en las palabras de Lucía hasta que, después de todo un debate moral consigo misma, comprende las razones de ésta para inculpar a Daniel y comprende también el carácter de las verdaderas labores de su cónyuge. Posteriormente, un libro llega

15 Francisco Ruiz Ramón. Historia del teatro español siglo XX, p. 376

hasta el hogar de los Barnes; el texto -Historia de la tortura- el cual es enviado por Lucía y está dirigido a Mary que sufre una brutal toma de conciencia ante la revelada situación. En un acto de reclamos morales, rechaza definitivamente al amado exigiéndole, además, que abandone la deshonesto profesión y busque alguna otra ocupación más digna como meritoria forma de vida: "... la tortura policiaca a los enemigos políticos, desgraciadamente, la ejercen con similar crueldad y reiteración las más diversas clases de sociedades y estados."¹⁶

La inconsciencia y debilidad de Daniel lo han llevado a un callejón sin salida; por alcanzar las facilidades de una vida cómodamente remunerada no ha sabido salvar su independencia como ser humano ni su integridad moral y, ahora, en el presente, se encuentra profundamente presionado por la situación que se ha manifestado sobre su persona. El quiere abandonar el medio policial ante las exigencias de su esposa, pero Paulus -el antiguo pretendiente de su madre y por el cual entró a los "S. P."- no lo permite y le pide el cumplimiento estricto de sus nefastas tareas. De lo contrario, lo amenaza con la consigna de que él mismo, así como su familia, pueden ser observados como sospechosos contra el régimen dominante. Finalmente, Mary -en un ataque de desesperación- se convierte en verdugo, pues dispara contra su marido y lo asesina. Poco después, es detenida por los mismos compañeros de Daniel. Aquí, el espectador comprende -fatídica predestinación- lo que será el desastrado final del personaje femenino en tan graves y particulares circunstancias.

Mary Barnes representa a la mujer feliz y confiada que, al sentir la correspondencia amorosa, se enlaza matrimonialmente con el entu-

¹⁶ Francisco García Pavón. "Prólogo" a La doble historia del doctor Valmy-Mito de Antonio Buero Vallejo, p. 14

siasmo del amor limpio y de la inocencia auténtica. La integridad de su moral tiene la firmeza de la honestidad y, en este sentido, al descubrir la siniestra verdad, no se arredra ante las circunstancias y lucha por lo que cree justo. Se ciñe a las determinantes de un inevitable devenir; la limpieza ética de su verdad interna se muestra en la pulcritud anímica de su estabilidad matrimonial y cuando ésta se ve lamentablemente amenazada se enfrenta -con toda valentía- al engaño con el propósito de recobrar lo perdido, lo que ella, con toda legalidad espiritual, había construido.

En La doble historia del doctor Valmy la tortura se manifiesta como forma continuada de la abyección al presentarse de manera circular -círculo execrable- de la condición humana entre torturados y torturadores, entre verdugos y víctimas, ya que ante semejante forma de deterioro ético parece no haber salvación. De ahí que Mary que se ha conservado al margen de la degradación moral que implican las circunstancias dramáticas, en un momento dado, se vuelque en el despreciable medio al tratar de salvar a su hijo del ámbito al que lo ha confinado su propio padre.

Al matar al cónyuge libera al mismo objetiva e íntimamente del círculo vicioso en el que se encontraba sometido. De esta manera, la muerte -acto extremo- exime a Daniel de una continuada masacre sin fin; pero lo que es salvación para el personaje masculino es condena para la personalidad femenina, pues ella se convierte en víctima de la tortura y de los mismos torturadores. Finalmente, la liberación del cónyuge resulta funesta; esto obliga a la esposa a ser víctima de múltiples bajezas -en la perspectiva hipotética de los acontecimientos y, por tanto, en el suspenso mismo de las posibilidades dramáticas.

Daniel, por su parte, ha caído en la trampa de su propia in---

consciencia; tarde descubre que él sólo ha sido un instrumento para Paulus que, resentido por el rechazo amoroso que la madre le ofreció en el pasado, ha visto en el hijo el fruto mismo del hombre que supo despojarlo de la mujer amada y -en este sentido- lo considera un rival al que -debe destruir. De esta forma, Daniel se convierte en una presencia antagónica que resurge de un pasado lleno de afecciones no superadas y que -sirve de objetivo de venganza para el temible personaje.

Daniel, sin embargo, a pesar de las anteriores circunstancias, no puede alcanzar la posibilidad de redimirse, pues en la delineación de su personal acontecer ha perdido la senda y se muestra como un ser dramático escindido de su realidad social. Si Valmy lo rechaza con incisivo convencimiento, en esta actitud se recrea la semblanza alegórica -negativa colectiva- de todo un contexto social: "El doctor Valmy renuncia a curar a Daniel porque éste le repugna (...) piensa que la enfermedad de Daniel, forma de expiación por el acto cometido, no tiene cura."¹⁷

Ahora bien, si Daniel, de alguna manera, queda liberado por medio de la muerte, Paulus -en cambio- permanece determinado en el mundo -de la tortura porque en él da rienda suelta a sus personales quebrantos y al antiguo resentimiento de su frustración moral. El está al frente de su deleznable equipo humano -Dalton, Volsky, Marsan, Luigi, Pozner- como el caudillo decadente de un grupo de menesterosos morales que, en la deformación de sus asideros anímicos, han quedado capturados en el mundo -de la vejación y el martirio:

"A Dalton le duele la cabeza. (...) Volsky padece del estómago [y siempre está de mal humor.] Marsan es un -vicioso: no hay bocado más exquisito para él que una -

17 Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 376

mujer atemorizada. (...) ¿Y Pozner? [El fuerte, el - equilibrado,] el ... bruto de Pozner? ¿Sabía que grita y se despierta todas las noches?" **18**

La anciana madre, por su parte, es un personaje que se maneja - en cuanto a las consideraciones de la sordidez; ella es el motivo de la grotesca venganza que Paulus establece sobre Daniel. Ella, inconscientemente, entrega al protagonista en las manos aborrecibles del antiguo - pretendiente para que éste -abyección de la jerarquía humana- pueda saciar la bajeza de su resentimiento sobre la personalidad del muchacho. - Ella -a diferencia de Mary- sabe y conoce las reales determinantes de - las ilícitas actividades del hijo; su sordera no es otra cosa que la - alegoría dramática de su oscura personalidad. Su volitiva inconsciencia da carácter al personaje que, de alguna manera, está conectado con los - mezquinos intereses del Señor y la Señora. Ella es la representación caracterológica de la España que no quiere escuchar, ella educó a Daniel - en las maneras de lo anodino y -terrible profecía- seguramente hará lo - mismo con el pequeño que queda a su cuidado, según indica el parlamento final del drama:

"... Danielito era muy guapo y muy bueno, y tenía una mamá que lo adoraba... Y decía su mamá: mi Danielito - se hará [fuerte y] grande como un capitán. Y Danielito sonreía... Y como es tan buenísimo, todos le querrán y serán sus amigos. Y Danielito sonreía..." **19**

Como se puede advertir, por las circunstancias provocadas por - la inconsistencia moral, el desprotegido hijo del matrimonio queda a - merced de un incierto destino en manos de la ensordecida y reaccionaria abuela. Lo que resulta relevante para el espectador es el hecho de que - la siniestra personalidad dramática sobreviva a su descendencia y en sus

18 Antonio Buero Vallejo. La doble historia del doctor Valmy-Mito, p. 119

19 Ibidem, p. 131

manos, justamente, quede el inocente producto de la desastrada unión. -
"Sobre su culpable ignorancia termina la obra y empieza, de nuevo, la -
obra: El círculo no parece tener ninguna abertura. A no ser que el es---
pectador decida negarse a ser sordo."²⁰

La Abuela, en definitiva, se manifiesta como presencia vital de la situación teatral, sin embargo, no quiere saber, no quiere enterarse para evitar el compromiso auténtico. En realidad, ella y nadie más que ella es la gran cómplice -España degradada- del mundo de la tortura. La culpabilidad del personaje femenino reside, entre otras cosas, en que ha permitido que su hogar y el de sus hijos se destruya por la corrupción -imperante que ha admitido como sistema de vida e, incluso, ha estimulado con su anodino comportamiento, ya que nunca ha hecho nada para evitar la podredumbre ética que la rodea.

Extraña personalidad la de esta mujer si se le compara con la - línea de creación que prevalece en Buero Vallejo a través de su drama--- turgia; el personaje, en cuanto a sus carencias físicas, no pertenece al mundo de los iluminados -seres "contemplativos"- que es característico - en el mundo bueriano. Es decir, no sigue la constante caracterológica de los sordos que oyen con los tímpanos de la captación moral ni la de - aquellos ciegos que trascienden el poder mismo de la vista y logran una penetración del mundo muy por encima de la óptica convencional. "Una de las virtudes literarias de Buero Vallejo es su sabiduría para crear personajes singulares y humanísimos, completos, más allá de su vinculación circunstancial al tema propuesto en el que los vemos actuar."²¹

En cuanto a Lucila, ésta no es más que un reflejo de la perso--

20 Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 377

21 Francisco García Pavón. Op. cit., p. 17

nalidad de la misma Mary Barnes, la una queda sometida a la otra en el - carácter dramático de la obra. Ambas forman un juego de preguntas y res- puestas, de espejos y reciprocidades. La una podría ser la otra y, a su vez, la otra se precisa en la correspondiente cara de la misma moneda. - En el drama cuestionado Mary es ignorante de toda una situación y Lucila, en cambio, resulta profundamente conocedora y convencida de la maldad - del hombre y sus procedimientos; la una ha sentido la tortura en su - propia carne y la otra, seguramente, tendrá que conocer lo que es ese - sufrimiento. La una es el antes y la otra parece sumergirse en un des--- pués que se hace perecedero en el final del drama.

La obra se cierra -paradójicamente- con la misma pareja de bur- gueses con que principia, la cual, en el regocijo de sus veleidades, no se entera de la profundidad del drama del que es parte fundamental. - Con este imaginativo recurso estructural, el dramaturgo provoca una do- ble reacción -estímulos antagónicos- en el ánimo del público, mismo que comprende una realidad complementaria. Por una parte, asume la verdad de tantos y tantos acontecimientos similares durante la guerra civil y el - régimen que la continúa cronológicamente y, por otra, toma definitiva - conciencia de la actitud poco participativa que impera en ciertos medios en los cuales no se enteran de la vida real del país y pretenden vivir - al margen de todo conflicto. De estas consideraciones surge el nombre - del drama, la dualidad que implica el título del mismo se establece en - la temática que ofrecen estos híbridos burgueses y en los quebrantos que sufre la familia Barnes.

"En La doble historia del doctor Valmy el hijo de Mary y Daniel no tiene papel (...) acerca de su destino: ¿llegará a formar parte del - bando de las víctimas o del bando de los verdugos? ¿Conseguirá trascen--

der esa trágica dicotomía, liberándose del mundo de la tortura o quedará marcado y atrapado también?"²² Parece que una ley inescrutable entre la heredad ética de las generaciones se plantea en el drama dejando la interrogante abierta: ¿Así como la culpa de la Abuela cae sobre Daniel y su esposa, las culpas del matrimonio recaerán sobre el desvalido ser que dejan en la perspectiva final de las posibilidades dramáticas? El enfrentamiento con la realidad de los padres y los errores cometidos por éstos queda en pie en la debilidad con que se manifiestan las perspectivas del recién nacido.

El doctor Valmy es, en el horizonte de los simbolismos, el juez potencial de la obra porque -a la luz de la verdad escénica- las creaciones teatrales de Buero Vallejo generalmente precisan un tribunal en que se cuestiona cívica y moralmente las actitudes de los personajes. En este caso, el doctor Valmy implica, en su carácter dramático, la doble postura del conocimiento humano entre lo científico y lo humanista. El conduce la acción misma de los acontecimientos como personaje y como gran narrador del drama, interesante elemento de estructuración dramática que presenta las consideraciones precisas del condicionamiento científico y muestra, también, a las personalidades teatrales en las más profundas determinantes del equívoco, de la inconsciencia y de la siempre sufriente condición humana. "Es, con independencia de Valmy (personaje testigo, coro portavoz del autor), el personaje a cuyo través el espectador puede -es invitado a- hacer la experiencia del problema trágico planteado."²³

La presentación de los personajes en las diferentes zonas espaciales que se precisan en el drama -escenario de posibilidades múlti-

22 Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 377

23 Ricardo Doménech. Op. cit., p. 237

ples- se puede considerar como una influencia del teatro bechtiano que, en algunos recursos, ha sido asimilado por Buero Vallejo para manifestar la distancia intelectual que él quiere conceder a la creación estética. Así, se puede observar que -en un momento dado- se hace alusión a alguna personalidad teatral y ésta comparece en escena, con toda alevosía estética, para que el público -a la manera de los dramas de Bertold Brecht- pueda juzgar la conducta del personaje presentado.

La doble historia del doctor Valmy es considerada como un relato escénico, según el subtítulo que le concede el dramaturgo, y esto -desde luego- no es gratuito ya que implica otro acercamiento a Brecht. En realidad, parece que el elemento narrativo, característico de otros menesteres literarios, hubiera surgido de éstos por las artes mismas de la magia estética -voluntad creadora- y se hubiera introducido definitivamente en el drama. La narración se convierte en conducción dramática -para interiorizar al espectador en el planteamiento temático de la labor artística; la dramática ha vuelto así a la épica como lo quería el escritor alemán.

En tal forma, la obra plantea varios planos de realidad en la especial conformación estructural que, con gran audacia innovadora, le otorgan trascendencia y originalidad. El primer plano se establece con las figuras de los "Señores" que -a manera de preámbulo- se asignan en la obra como elementos introductores del segundo plano precisado por el doctor Valmy y su secretaria; ellos, exactamente, narran al público sobre la existencia del doctor Valmy y su historia clínica novelada que, como ya se sabe, no es otra sino la conflictiva semblanza de Mary y Daniel. En el tercer plano se presenta el mismo Daniel con el doctor Valmy para precisar sus personales inquietudes sobre su recién surgida impo---

tencia y para que el médico y el público espectador puedan cuestionar la existencia misma de esa impotencia, Daniel se remite a la narración de los siniestros íntimos de su personal labor y del ámbito de la tortura.

Si la estructura implica el ordenamiento convencional, estético y teatral de la literatura representativa, en este caso, en el drama cuestionado, hay evidentes alteraciones a las formas estructurales comunes. Para comprender la transformación del equilibrio formal se debe considerar que los tres planos básicos -como concatenada línea de acción- participan entrelazados en una sola manifestación teatral. Cada una de las líneas anecdóticas que establece la obra tiene su principio y su desenlace; de hecho, se pueden encontrar tres comienzos y tres finales. Como ya se ha señalado, el arranque introductorio de la convención dramática permite el paso a un segundo planteamiento y éste, a su vez, a un tercero; pero -potencialmente- se puede considerar un cuarto plano de realidad en la estructuración misma de los niveles teatrales: La historia de la tortura queda también dispuesta -obra abierta- en las perspectivas de su contenido en este juego de espejos dramáticos que encadenan sus reflejos para lograr nuevas formas de expresividad.

La sucesión de planos se establece innovadoramente durante el desenvolvimiento del drama para que el espectador transite libremente por ellos y comprenda -por medio del inteligente subterfugio teatral- la cuádruple perspectiva de los especiales acontecimientos que precisa la acción: el de la superficialidad que se infiere de la pareja burguesa, el de la verdad científica valorada en el terreno de los absolutos, el de la vida misma basado en la intensidad tonal de la vivencia y de las circunstancias y, finalmente, el de la trayectoria histórica sustentado en la consecución funesta -hiriente masoquismo- de la tortura a través -

de los tiempos.

Además de estas consideraciones, se debe señalar que las escenas retrospectivas y las alegorías oníricas ofrecen al espectador ciertas formas de discontinuidad y suspenso que logran, lógicamente, atinados aciertos en cuanto a la tensión anímica que debe prevalecer siempre en el público expectante.

La obra, finalmente, se expresa como una especie de poesía atroz que altera los hechos cotidianos de la vida, poesía delirante que pretende alcanzar un golpe de innovaciones en el espectador, ya que un verdadero fenómeno teatral -según las sentencias de Antonin Artaud- debe perturbar el reposo de los sentidos, liberar el inconsciente reprimido e incitar a una especie de liberación virtual. De esta manera, una vez más en la dramaturgia bueriana, los afanes renovadores se hacen dueños de la estructura y de la concepción estética para conceder al receptor más incisivas y sugerentes posibilidades de cuestionamiento por medio de la realidad teatral:

"Buero, como gran creador, no supedita sus fábulas a una determinante estética o escuela dramática. Es el tema, las situaciones de él derivadas y el carácter de los personajes, quienes dictan la estructura y modelado. Maneja con pulso todos los recursos nuevos y viejos de la técnica teatral. Desde el más puro psicologismo al símbolo, la expresión onírica, la simultaneidad de escenarios, la unidad de tiempo..." **24**

24 Francisco García Pavón. Op. cit., p. 21

4.2 LOS "EFECTOS DE INMERSION" EN LA OBRA DE BUERO VALLEJO

Generalmente, el individuo que asiste al teatro está condicionado por las formas convencionales de la actividad teatral. ¿Cómo lograr que el auditorio olvide la condición burguesa que lo convierte en una presencia pasiva y alejada de los estímulos que se le muestran? El ser humano rechaza el sufrimiento y, en cuanto a la conflictiva que le ofrece la puesta teatral, prefiere bloquear los estímulos que se le presentan, ya que como forma de protección espiritual se previene contra las aflicciones que se pueden establecer en su sensibilidad personal; el público -naturalmente- tiende a conducirse de forma superficial e insensible como mecanismo de defensa psicológica, por lo que Buero Vallejo crea unos procedimientos de acercamiento técnico conocidos como "efectos de inmersión".

El dramaturgo español, como todo gran artista, tiene una preocupación fundamental por la vinculación estética y moral que presupone la obra de creación en relación al sector al que va orientada. Uno de los principales asideros que quiere lograr por medio de ésta es la franca compenetración con el espectador para que el encuentro entre el fenómeno dramático y la recepción colectiva logre una intensa comunión y no se prodigue en consideraciones relativas o sólo superficiales. De estos propósitos surgen los hallazgos formales antes señalados. Ricardo Doménech -que ha seguido la vida creativa del escritor- les ha dado el nombre de "efectos de inmersión" para designarlos teóricamente. Por medio de estos recursos se trata de conmover al individuo que contempla la obra dramática para que se compenetre con los conflictos ofrecidos, para que las innovaciones que se le conceden los impulsen impostergablemente

a comprometerse con las circunstancias temáticas y anecdóticas que se establecen. "Estos efectos de inmersión (...) constituyen, desde luego, la aportación técnica -artística- más original del teatro de Buero, y una de las más originales de todo el teatro español del siglo XX."²⁵

En muchas de las creaciones del dramaturgo español -casi en todas- se encuentran presentes estos hallazgos técnicos que proclaman el grado de inventiva de su autor y el sentido que tiene de la teatralidad, ya que ha sido capaz de llevar objetivamente los problemas a que están sujetos los caracteres hasta el espectador mismo. "Los efectos de inmersión focalizan la acción dramática al introducir un punto de vista subjetivo, interno a la propia acción, y consiguen romper la convención de la ilusoria cuarta pared. Ya no es a través de esa transparente pared como le es presentada la acción al receptor, sino a través de las peculiaridades sensoriales de un personaje o de sus ensueños, alucinaciones y recuerdos."²⁶

Entre los más destacados se pueden enumerar, por ejemplo, los siguientes: en los dramas En la ardiente oscuridad (1950) y en El concierto de San Ovidio el público sabe -aunque sea por unos momentos- el amargo sabor de la ceguera física. En Llegada de los dioses (1971) el auditorio se hace cómplice de la carencia física del famoso pintor. En El tragaluz (1967), la familia cuestionada vive en la estrechez de un sótano y la luz que los ilumina proviene, exactamente, de un tragaluz que da a la calle. En realidad, éste es un medio de comunicación entre los agobiados seres de ficción y el mundo exterior que se encuentra en la llamada cuarta pared y que se dispone como un recíproco enlace entre

25 Ricardo Doménech. Op. cit., p. 51

26 Ibidem, p. 51

la realidad escénica y el espectador.

En La detonación, la obra se desenvuelve -hipotéticamente- en el cerebro del protagonista, el escenario se convierte en espacio potencial de sus recuerdos biográficos. De esta manera, se manifiestan imágenes agónicas que alternan pasado y presente conformando el universo personal de Larra. En Irene y el tesoro, un simple balcón para los "activos" se convierte, al final del drama, en vía luminosa para el espectador y para los "contemplativos". En Mito (1968), el espacio teatral se ofrece a la inversa como si el público tuviera la posibilidad de observar los acontecimientos desde el fondo del escenario, con lo cual el individuo que asiste al teatro descubre una serie de perspectivas insospechadas. En Música cercana (1980), por medio del televisor familiar los personajes observan un importante video para el desarrollo de la acción teatral el cual, a su vez, es también proyectado en dos enormes pantallas dirigidas al espectador. En La fundación, el escenario sufre toda clase de transformaciones y juegos escenográficos en cuanto al proceso mental del personaje principal. En El concierto de San Ovidio un antiguo grabado toma vida y circunstancia y, en cambio, en Las meninas (1960) la vida misma como decadencia cortesana del siglo XVII español se convierte en lienzo pictórico.

Como se puede observar, el dramaturgo español desea que el espectador quede atrapado en los problemas que se le plantean, de tal manera que no pueda dar la espalda al asunto que se considera estéticamente. "Bueno propone (...) algo enteramente distinto (en vez de alejar al espectador, introducirle completamente en el mundo de los personajes)"²⁷

27 David Johnston. "Introducción" a Música cercana de Antonio Bueno Vallejo, p. 12

Si Bertold Brecht pretende que el auditorio se transforme en un racional expectante y que olvide la connotación emotiva que se le presenta dramáticamente para que tenga mejores oportunidades de reflexión sobre los conflictos establecidos, en el caso de Buero Vallejo la dinámica -en cierta forma- se concede a la inversa desde el punto de vista teórico, ya que su dramaturgia se somete a las consideraciones del sentimiento y de la emotividad.

"Tal vez sea cierto que se puede engañar a la mente humana con más facilidad que al corazón, y el teatro de Buero siempre ha tendido a demostrar que nuestras emociones, ya despiertas, nos llevan más rápido y acertadamente hacia la verdad."²⁸ El quiere provocar toda una gama emotiva en el ser humano para enfrentarlo a sus propias complicaciones, este propósito cobra importancia fundamental en su obra por medio de los señalados recursos técnicos.

28 Pilar Moraleda. "La función focalizadora de las acotaciones en el teatro de Buero Vallejo" en El teatro de Buero Vallejo Texto y espectáculo, p. 300

4.2.1 EN LA ARDIENTE OSCURIDAD

Como se puede advertir en el drama En la ardiente oscuridad, estrenado en 1950, el dramaturgo se niega a que la labor dramática pierda trascendencia como forma expresiva por lo cual emplea innovadoramente los "efectos de inmersión" para lograr una estrecha aproximación en la dualidad que se manifiesta entre la recreación escénica y el alma del espectador.

Esta obra da comienzo con la siguiente sentencia evangélica de San Juan, referida a manera de epígrafe: "Y la luz en las tinieblas resplandece; mas las tinieblas no la comprendieron."²⁹ El preámbulo temático precisa en breves palabras los principios que el escritor proclama en la que es -en realidad- su primera aportación teatral y que se ha considerado como el gran génesis estético de su abundante dramaturgia. En el desenvolvimiento de la acción, el enfrentamiento de valores morales se manifiesta con singular realce; las excelencias de la verdad y el simulacro de la misma se inscriben como opciones antagónicas de un teatro con elementos siempre reflexivos.

El drama sostiene cierta relación intertextual con las Sagradas escrituras; el texto bíblico determina que la luminosidad sublimada también tiene la posibilidad de establecerse en las sombras. "... 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

²⁹ Sagrada Biblia. Juan, I, 5. p. 102

ese misterio."³⁰ El verdadero vidente es el que enfrenta las durezas de un camino accidentado para que, finalmente, por medio de la combativa actitud, pueda encontrar la luz con todas las significaciones morales y filosóficas que el concepto implica.

El tema de la ceguera y la visión surge en el drama En la ar---
diente oscuridad que es la primera producción del escritor español y -
-posteriormente- se convierte en una verdadera constante en su dramatur-
gia. Ahora bien, la profundidad existencialista que se establece entre -
la videncia y la invidencia, entre la luz y las sombras, entre la con---
ciencia y la inconsciencia no se opone a la innovación experimental. De
esta forma, los "efectos de inmersión" participan en el drama para coo--
perar a que el auditorio mantenga una mayor identificación con las si---
tuaciones cuestionadas.

Por otra parte, el tema de la ceguera apasionaba al escritor -
español por todas las implicaciones que se podían considerar a partir de
él y también por una singular circunstancia de tipo biográfico que le -
interesaba profundamente. Sabía de cerca las peculiaridades de la caren-
cia visual y los medios educativos utilizados para el caso porque cono--
cía a un compañero de reclusión cuyo hermano era ciego, situación que lo
impresionaba extremadamente. "Cuando Buero Vallejo abandona la prisión -
el mes de marzo de 1946, decidido a cambiar la escritura por la pintura,
elige el tema de la ceguera como primer argumento literario."³¹ Primera-
mente, realiza un intento de novela que no llegó a mayores y que decide
abandonar, pero el asunto lo obsesiona y -más tarde- lo traslada a los -

30 Ricardo Doménech. "Edición, introducción y notas" a El concierto de San Ovidio-El -
tragaluz de Antonio Buero Vallejo, p. 20

31 Moisés Pérez Coterillo. Op. cit., p. 29

horizontes de la gramática.

El ámbito físico que se recrea en la obra En la ardiente oscuridad se refiere a una moderna institución para invidentes en que el lujo de la construcción contrasta con las aflicciones de los seres que en ella se refugian; el lugar otorga toda clase de comodidades para los que en él se albergan bajo una consigna fundamental: que los internos deben rechazar su condición y aparentar que son seres normales y que están por encima de su carencia física. Para las formas didácticas que imperan en este medio, el sufrimiento no tiene cabida, pues la supuesta terapia rechaza los límites que se establecen entre ficción y realidad. De esta manera, los carentes visuales adoptan la afectada simulación de la serenidad, aunque ésta sea falsa y jamás alcance una verdadera plenitud.

"El comienzo de la obra reitera las risas y las bromas de los jóvenes estudiantes ciegos que han sustituido el vocablo 'ciego', con todas sus connotaciones negativas, por la palabra 'invidente' (...) vivir como gente normal sin asumir sus limitaciones como tales."³² Para que los seres acogidos bajo la falaz institución sigan los indicados lineamientos se deben conducir por la superficialidad anímica, pues todo lo que se establezca como cuestionamiento moral resulta prohibitivo para las infructuosas bases espirituales que prevalecen en el lugar. La profundidad de vida y de pensamiento, como se puede comprender, está proscribida de sus afanes.

A esa atmósfera de los fingimientos, a ese ámbito de las imposturas, llega un nuevo miembro llamado Ignacio, quien ha asumido su condición de ciego hasta sus últimas consecuencias, condición que -lógica-

32 Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 344

mente- se opone a todas las falacias que se han propuesto como evasión a la abrupta realidad. El personaje no evita la conciencia de sus aflicciones, no se adhiere a los subterfugios arteros y, por supuesto, no se refugia en el falso conformismo de sus compañeros.

En Ignacio -gran protagonista del drama- se presenta la vivencia de una forma de vida y de un destino infortunado que se proyectan con una actitud rebelde. Su deterioro físico no logra consuelo en la resignación y de ahí que lance su altiva protesta; él reprocha a la adversidad su relativa justicia, pues su carencia lo obliga a una falta de contacto con el mundo y la realidad. "Su posición viene a representar (...) un ejemplo del enfrentamiento desgarrado de un hombre, cara a cara, con su trágica verdad, con su propia limitación."³³

El indómito personaje tropieza con los falsos razonamientos que le ofrece la institución, porque él sabe que su derecho a la realización sobre las bases de la certeza moral está por encima de sofismas y vanas argumentaciones; no hay redención para su mal y, por su parte, tampoco hay tolerancia para su desgraciado destino. La intensidad anímica del protagonista se establece en la legítima defensa de los derechos humanos; su proclama no puede olvidar su inevitable condición y conformarse, condescendentemente, con un simulacro de felicidad. El rechaza el descenso a una forma de vida por debajo de la dignidad a la que todo hombre tiene derecho. "Ignacio es un personaje empapado de desesperación española. De desesperación... y de esperanza: la esperanza de lo imposible (...) Esta y no otra es la esperanza que Ignacio dice llevar a sus compañeros (...) -según él mismo confiesa- siente como propia la ceguera de los demás."³⁴

³³ Ricardo Doménech. El teatro de Buero Vallejo una meditación española, p. 58

³⁴ Ibidem, p. 60

Entre los más importantes internos del centro está Carlos quien se manifiesta como la figura antagónica de la obra y que representa la máxima expresión del sistema de vida impuesto; la resignación en cuanto a su carencia física lo convierte en el mejor ejemplo de conformidad en la institución. La naturaleza de su proceder se muestra en la tolerancia hacia sus semejantes, en la complacencia hacia el mundo que lo rodea y en la aparente serenidad anímica hacia su situación. Él se significa como el mejor expositor de que las difíciles condiciones de vida en que se ha formado pueden ser superadas. La seguridad de su temperamento y la popularidad que mantiene en el incierto sistema conciliador lo postulan como el gran líder de esa actitud. "En esta 'ilusión de normalidad' encuentra la única forma de salvación; presiente que más allá está el vacío: las tinieblas, la verdad trágica de su condición, que él no se considera capaz de afrontar y asumir."³⁵

Al principio de su estancia en el lugar, la comunidad -en general- trata de convencer a Ignacio sobre lo equivocado de su actitud, pero, extrañamente, su personalidad es la que va alterando la serenidad irreflexiva de los que insisten en persuadirlo. La sinceridad de sus angustias y la injusticia de sus carencias tienen eco en el alma de la colectividad; lenta, pero inevitablemente, el mundo de las evasiones personificado en el común de sus discípulos se estremece con la inquietante perturbación. El optimismo y la insustancialidad se van modificando en la conciencia de los internos; la oscuridad de la desesperación existencial resquebraja los moldes de vida, y la duda sobre los aciertos de la complaciente pedagogía queda en evidencia. La profundidad de los con-

35 Ibidem, p. 57

vencimientos de Ignacio atrae inevitablemente a sus compañeros que rechazan el estatismo social que prevalece en la institución y olvidan la porfía de sus artificios para recordar... "el dolor y la angustia de su verdadera condición, condición que hay que asumir del todo, pero sin conformarse a ella, sin escamotear el sufrimiento." ³⁶

De tal manera, Juana y Miguelín, dos de los más relevantes internos, descuidan a sus respectivas parejas amorosas ante la nueva y original filosofía que presenta el protagonista. La presencia femenina de la obra está representada por Juana quien, a pesar de las apariencias de solidez que le concede la dinámica institucional, se siente tan endeble por la invidencia que necesita de una presencia masculina que dé apoyo a su persona, como sucede con tantas mujeres del universo bueriano. A pesar de que la joven ha sostenido relaciones amorosas con Carlos, en realidad esta situación no ha mejorado su falta de seguridad. Como personaje representa la inestabilidad colectiva entre los educandos, ya que es la primera que comprende la firmeza de Ignacio en sus denuncias y la trascendencia que esto supone. Por estas razones, descuida sus compromisos anteriores y, en cambio, se inclina afectivamente por el obstinado apóstata; su inconstancia ilustra lo poco perecedero de su propia consistencia moral.

Entre los personajes del consabido centro pedagógico destaca también Miguelín que es todo alegría y que ha ocultado su ceguera con la argucia ingeniosa de una persistente hilaridad que resulta tan falsa como impuesta. El embromar a sus desvalidos compañeros es una forma causal de la terapia obnubilante, pues esta actitud implica el no pensar, el no

36 Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 344

dilucidar sobre su situación personal porque en el mundo de los exabruptos el evitar los mismos es sólo un fingido paliativo. "Los ciegos (...) están dando la espalda a la realidad, viviendo en un mundo ilusorio donde su ceguera física simboliza su ceguera espiritual. Precisamente su tragedia es que carecen de esperanza."³⁷ El poseer un anhelo trascendental y una digna fundamentación filosófica en cuanto al destino que les confiere su condición de seres humanos está fuera de las perspectivas didácticas de la institución. El desenfado insulso, la reiteración constante del lugar común y las fáciles veleidades del hedonismo trivial han sustituido la importancia de su verdad personal, ya que la lucidez y la integridad ética están escindidas de este horizonte vital.

Los creadores de la fundación son Don Carlos y Doña Pepita, viejo matrimonio que ha dedicado su vida a la presunta tarea didáctica y que, por supuesto, está profundamente preocupado por las alteraciones que se han producido contra la estabilidad ambiental desde la llegada del nuevo discípulo. Los dirigentes -un invidente y una vidente- no pueden permitir que la terapia institucional se venga abajo al contaminarse con las ideas de Ignacio porque los fundamentos del sistema de vida fabricado y sus disposiciones representan, para ellos, un medio de productividad ocupacional y económica. Como creadores de la atmósfera de las apariencias no pueden aceptar el resquebrajamiento de sus concepciones porque la equivocación de sus principios se haría pública y notoria.

Como se puede comprender, en el drama En la ardiente oscuridad la engañosa superación y el altruismo protector que imperan -en cierta forma- en la política oficial son cuestionados enfáticamente. La singu-

37 José Ramón Cortina. El arte dramático de Antonio Buero Vallejo, p. 31

lar pareja es la representante de un planteamiento vital anquilosado y - decadente en que los horizontes de la integridad humana han sido sustituidos por la mentira de los supuestos. De esta manera, los reparos, las inconformidades y la libertad de pensamiento no existen en el orden instituido por un gobierno autoritario que proclama, en cambio, las simulaciones de una sociedad en la que no tienen injerencia los problemas, puesto que éstos han sido acallados. Lo mismo ocurre en la realidad española, el clima que se establece después de la guerra civil no permite que los desacuerdos alcancen una asimilación adecuada, ya que el obligado mutismo impide la verdadera superación de los mismos: "La conclusión podría enunciarse así: no somos libres y no podemos conocer el misterio que nos rodea porque, además, vivimos en una sociedad organizada desde y para la mentira, una sociedad que se empeña en convencernos de que no somos ciegos, es decir, de que somos libres y felices, cuando en realidad no somos libres y somos desgraciados."³⁸

La ceguera que prevalece en la institución y a la cual oficialmente se le llama invidencia se identifica con los imperativos franquistas. La disposición del silencio para todo aquello que altere el orden implica una actitud fascista, aspecto que se observa claramente en el drama; la ceguera -simbolismo degradante- ha caído sobre la realidad hispana como si las tinieblas bíblicas hubieran resurgido en forma de mítico castigo y, por medio de éste, fuera ya imposible el reconocimiento de una realidad. Lo que se procura con procedimientos autoritarios es una figurada concordia; la guerra aparentemente ha quedado atrás y un simulacro vital la sustituye. Sin embargo, la pluma dramática sirve como

³⁸ Ricardo Duménech. Op. cit., p. 63

enfática protesta en la mano de Buero Vallejo y el grito ante la injusticia desesperante proclamado por Ignacio pervive en la escena española.

Ante los acontecimientos teatrales, las dos actitudes antagónicas que han surgido con gran fuerza conviven en una lucha sin sosiego - hasta que la tensión que se produce en el ámbito escénico -atmósfera psicológica- se manifiesta en una ansiedad anticlimática que resulta insostenible. Entre el rechazo de Ignacio y la aceptación de Carlos se ins---taura la oposición dramática; el protagonista y el antagonista quedan - definidos éticamente para alcanzar su enfrentamiento definitivo. A pesar de su aparente mesura, Carlos no puede evitar el encuentro con Ignacio - porque su liderazgo se destruiría sin posibilidades de recuperación.

Las circunstancias repercuten en toda la institución y los dirigentes recurren a Carlos que, como se puede suponer, es el más confiable de los internos que conviven en el singular medio. En un momento dado, se encuentran en escena Doña Pepita y el mismo Carlos quien después de comentar la alarmante situación que acontece se despide y hace mutis. Ella permanece sola en la habitación, tensa y preocupada por el cauce - que han tomado los acontecimientos. De pronto, ve algo por el gran ventanal que la sorprende profundamente. Con toda precipitación, el personaje femenino también abandona el espacio teatral y la expectativa de los - acontecimientos se ofrece al público -justamente- por medio de un escenario deshabitado y silencioso. Las reiteradas pugnas entre las personalidades principales de la obra han desencadenado el clímax dramático en función de un acto desmesurado; momentos después se descubre la incógnita teatral y se sabe que -con toda alevosía- Carlos ha asesinado a Ignacio.

El impulsivo altercado se ha cometido fuera de la escena, como

lo disponen los convencimientos aristotélicos, y se hace pasar por un inesperado accidente. El crimen que se ha realizado contra el protagonista es advertido por el común de los jóvenes internos; éstos no saben -en realidad- lo que ha sucedido, pero, por la alteración que perciben -sus sentidos comprenden la gravedad de los acontecimientos. En tan sólo un momento, la seguridad que ha impuesto sobre ellos la pedagogía vigente se olvida y se convierte en perturbación y desasosiego. Los desvalidos seres han perdido la utópica madurez y su pesadumbre recuerda -en gran medida- a la de otros carentes visuales, los del drama de Maurice Maeterlinck llamado justamente Los ciegos (1891). Aquéllos, como éstos, han perdido el sendero y no pueden valerse por sí solos, pues su existencia está dispuesta por las veleidades del prójimo; los personajes de ambas obras reflejan a una humanidad perdida en la tribulación que sus carencias les imponen.

Finalmente, el rebelde ha sucumbido y todo vuelve a la normalidad de las convenciones establecidas, Miguelín atiende nuevamente a Elisa, y Juana, por su parte, olvida la discrepancia y reconoce las conveniencias que le ofrece el resguardo de su antiguo bienechor. Sólo dos personas saben la verdad de los acontecimientos, el mismo asesino y Doña Pepita que lo ha visto todo y que está dispuesta a callar porque el crimen renueva el poderío de sus intereses personales. La superioridad que le concede su condición de vidente se degrada impunemente ante los acontecimientos, ya que se convierte en la gran cómplice de la abyección que -de alguna manera- ella misma ha provocado. Las leyes de la anagnórisis, y de la purificación que presupone la misma, están muy lejos de la vidente que -desde luego- con su silencio también pierde la capacidad de la verdadera redención.

Sin embargo, lo sorprendente se hace dueño de la acción porque, - si el criminal ha vencido sobre su víctima, la proclama que el fallecido Ignacio prodigaba ha tenido eco en el alma de Carlos que comprende -fi-- nalmente- que la razón de sus principios no estaba con él y que el gran representante de la verdad era el lúcido rebelde. "Ignacio muere, pero - no inútilmente. Su muerte provoca una purificación en el mismo hombre - que lo mató y que en adelante no podrá vivir sin el anhelo del que antes carecía."³⁹

Cuando la obra En la ardiente oscuridad fue enviada junto con - Historia de una escalera al nuevamente instaurado concurso Lope de Vega, el jurado posiblemente prefirió la segunda porque, sin menoscabar sus - aspectos cualitativos, de alguna manera, la protesta es menos definitiva que en el drama de las carencias visuales; la fingida e impuesta alegría implicaba una alusión contundente a la vida que el gobierno había insti- tuido después de la guerra.

En la ardiente oscuridad se significa como una creación de sím- bolos y de afanes existencialistas en que -además del cuestionamiento - filosófico- prevalecen toda clase de mixtificaciones sobre la contienda civil, la violencia armada, la pérdida de los intereses republicanos y - el autoritarismo dominante.

Por otra parte, en esta obra se puede observar claramente la - unidad del teatro bueriano en cuanto a las principales preocupaciones de su temática; las constantes estéticas y filosóficas de una conciencia - creativa que conforman una importante dramaturgia se encuentran ya pre-- sentes en la primera gestación artística concebida por Buero Vallejo: la

39 José Ramón Cortina. Op. cit., p. 33

luz enfrentada a las tinieblas, la ceguera en contraste con el concepto de la visión, el sentido de la verdad en contraposición a las falsas argumentaciones, el enaltecimiento de la conciencia contra las veleidades de la evasión, las formas de la "contemplación" y los comportamientos de la "actividad", la fuerza innovadora en equilibrio con los temas tradicionales y, por último, la alegoría subjetiva en relación al realismo como formas complementarias de proyección artística. "De hecho, este drama viene a ser como un centro motor, del que parten -y al que regresan- las posteriores y sucesivas exploraciones del dramaturgo."⁴⁰

Aunque la vena existencialista implica una innovación más de Buero Vallejo para la escena hispánica, en cierta forma esta tendencia resulta congruente con su formación personal. Basta recordar la admiración y el respeto que el dramaturgo siempre ha tenido por la "generación del 98" y, en especial, por la figura de Unamuno para entender las causas culturales que provocan tal dramática. Por otra parte, el escritor español quien siempre ha estado al tanto de los últimos adelantos del teatro occidental no podía desconocer las muy interesantes dramaturgias que produce el existencialismo francés -Sartre y Camus- en cuanto a las vacilaciones y angustias del hombre contemporáneo. A esto se aúna el momento histórico que vivía España y Europa en cuanto al choque de valores que implica la atmósfera moral que prevalecía después de la Segunda Guerra Mundial, y que mantenía, por supuesto, una evidente correspondencia con la concepción filosófica sobre el transcurrir vital que planteaban las doctrinas existencialistas.

En el drama, los personajes han sido tratados como seres desva-

⁴⁰ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 54

lidos ante las impetuosas fuerzas de la adversidad y, justamente, por estas circunstancias, tienen la necesidad de cuestionarse sobre su sino existencial y sobre el destino del hombre universal; si Ignacio perece, no muere -en cambio- su meditada y anhelante búsqueda sobre el sentido mismo de la vida humana. Interrogantes sin respuesta se manifiestan incessantemente en el alma del personaje porque la indagación moral es inevitable para él; el existencialismo entiende el acontecer vital como un aspecto persistentemente crítico sustentado por un constante examen sobre la razón misma del vivir. "Así, pues, va a ser el propio Carlos quien va a reemplazar a Ignacio en esta aventura de buscar y afrontar la verdad, la trágica verdad de su ceguera..."⁴¹

Ahora bien, se debe señalar que la innovación formal y experimental -recursos técnicos- toma testimonio en el drama En la ardiente oscuridad; desde ésta, su primera obra, el creador se plantea el acercamiento entre escenario y espectador por encima de las escisiones convencionales a las que estamos acostumbrados. El público, aunque sea por breves momentos debe penetrar vivencialmente en la acción dramática que se le está ofreciendo para que las dos entidades -emisor y receptor- puedan unir sus polaridades más allá de los límites usuales. Por medio de los "efectos de inmersión" el dramaturgo trata de lograr una inquietante estrechez psicológica que manifieste una comunión anímica entre el problema que se enjuicia en el escenario y el observador. Con esta obra teatral se establece el primer paso de una larga y concatenada investigación; se trata de novedosas formas de originalidad dramática que caracterizan técnicamente la copiosa obra bueriana. Con las señaladas

41 Ibidem, p. 62

aportaciones estéticas se busca -en definitiva- la entrega anímica y el compromiso moral del auditorio para "romper los reflejos condicionados - del espectador, resultado de tantas y tantas representaciones teatrales siempre iguales en sus procedimientos técnicos..."⁴²

En un momento clave del desarrollo dramático, Ignacio dialoga - apasionadamente con Carlos tratando de mostrarle la verdad de sus principios en cuanto al enfrentamiento ineludible con la exasperante realidad. Las palabras de convencimiento toman especial solidez y se convierten -por sí mismas- en expectativa dramática, ya que mientras Ignacio - pregona insistentemente el sufrimiento que implica vivir en las tinieblas, la iluminación teatral disminuye lentamente hasta que el escenario queda sumido en las sombras. "... el autor introduce uno de sus primeros experimentos, dejar durante unos momentos completamente oscura la sala y el escenario para contagiar a los espectadores del clima sombrío de la obra y para asegurarles que (...) no se estaba hablando de ciegos, sino del resto de los ciudadanos."⁴³

Según indican las acotaciones del dramaturgo, por unos instantes el teatro permanece totalmente en las tinieblas sin que una luz de cabina o de trabajo perturbe el efecto dramático; sólo la palabra del insigne renegado llega hasta los oídos del público asistente para penetrarlo con la dinámica misma que se dilucida en el espacio teatral:

"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!"⁴⁴

La ceguera se acrecienta en las posibilidades teatrales para -

42 Ibidem, p. 51

43 Moisés Pérez Coterillo. Op. cit., p. 30

44 Antonio Buero Vallejo. En la ardiente oscuridad-Un soñador para un pueblo, p. 70

envolver al espectador que, tomado por sorpresa ante el "efecto de inmersión", resulta tan desvalido como los mismos personajes de la obra. Gracias a la invención imaginativa del dramaturgo, las tinieblas caen -inevitablemente- sobre el público sin que éste pueda hacer nada para evitarlas, más que integrarse a la realidad que se le proyecta.

El escenario está adecuado con muy diversas clases de lámparas teatrales -"spots", "diablas", "candilejas"- para que, por medio de distintas formas tonales en cuanto a la capacidad luminosa, el espectador contemple claramente los sucesos que acontecen en el espacio sacralizado y pueda alcanzar una catársis. En este caso, las posibilidades se han invertido en su dinámica acostumbrada para lograr algo tan renovador como inesperado al conceder una singular acción dramática por medio de la oscuridad física que puede implicar, desde luego, una serie de interpretaciones alegóricas.

De tal manera, el "efecto de inmersión" -argucia técnica- trata de enfrentar al hombre consigo mismo para que comprenda la terrible conciencia fraternal que se establece en esas dos maneras de juzgar al mundo: la trasposición moral de Carlos sobre una realidad eludida en contraste con la férrea conciencia de Ignacio al enfrentar la desesperante verdad. Uno representa a los que han aceptado el reflejo cultural de un sistema obligado y el otro significa a los que se rebelan contra esa alternativa vital que, en realidad, no les corresponde; simbólico encuentro del hermano contra el hermano que como vivencia contemporánea se enmarca en esa etapa ignominiosa del ámbito hispano que es la guerra civil española.

4.2.2 MITC

En la obra Mito, publicada en 1968, el dramaturgo logra que las inquietantes relaciones existentes entre el escenario y el público alcancen un verdadero fenómeno de comunicación, ya que, mediante la forma innovadora de los "efectos de inmersión", el escritor desea inducir una profunda toma de conciencia en el ser humano que lo obligue a cuestionar su propia realidad y la de su devenir histórico. Al fomentar un íntimo enlace espiritual entre la obra de creación y el espectador, la protesta ética y social que se presenta en el escenario se trata de imponer como una forma de provocación para que el auditorio reflexione sobre las circunstancias que se advierten y pueda superarlas convenientemente.

La obra se inspira libremente en la personalidad de Don Quijote de la Mancha; la figura heroica perteneciente a la más alta producción de la literatura española se significa como presencia legendaria en la mitificación de sus aciertos morales y en la idealización que le concede el alma popular. Los perfiles de la figura quijotesca se inscriben en el panorama hispánico por medio de la acertada complicidad que les confiere la mente de Cervantes para que el sentir social se corporice en la personalidad del caballero manchego. La elaboración literaria permite que la fuerza fundamental de una colectividad se muestre en el gran personaje y en el sentido moral que el mismo supone. "El pasar del vivir humano es un entrecruce de vidas (...) por ser así, Don Quijote está siempre metiéndose en vidas ajenas; pero no en un solo sentido (...) sino en un 'metimiento' recíproco. El fluir vital sale del libro (...) en un inver-

so movimiento."⁴⁵

De tal forma el arte ha dispuesto que la efigie imaginaria se - convierta en caudillo moral de una sensible colectividad y que la intertextualidad de sus posibilidades se establezca, abiertamente, en la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo. La realidad, entendida como depuración y permanencia estética, se manifiesta como fundamento espiritual a través de las edades; las circunstancias literarias o históricas se pueden manifestar en forma de repercusión y, a la vez, de retroalimentación de un contexto vital.

Con estimables afanes imaginativos en relación a los "efectos de inmersión", el escritor de posguerra ha realizado una obra más de su abundante producción que parte del ideal quijotesco y que se introduce como una circunstancia de carácter especial en su dramaturgia pues, hasta el presente, sólo ha logrado su realización editorial y no ha consumado su puesta escénica. Aunque en sus orígenes la idea se presentó como un ofrecimiento de gran interés, posteriormente se ve reducida a la frustración escénica. "... no pudo estrenarse (...) Y quedó en mero texto para que cada lector pueda ponerle la música que guste."⁴⁶

En realidad, se pensó como libreto operístico porque una importante personalidad del mundo musical hispano así lo había solicitado, personalidad que nunca cumplió con la partitura que había ofrecido; no se ha sabido de quien se trataba porque Buero Vallejo, con una discreción que va muy de acuerdo con su personalidad, no ha querido revelar su nombre. La parte dramática -como se puede comprender- ha quedado incom-

45 Américo Castro. "Prólogo y esquema biográfico" a El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra, p. XXXIX

46 Francisco García Pavón. Op. cit., p. 22

pleta esperando que surja un planteamiento melódico que le sirva de complemento y así alcance la posibilidad de llegar al escenario. Algún día, tal vez se superen estas deficiencias o un entusiasta director -dispuesto a realizar un especial experimento- prescinda de la música y considere únicamente el texto como base de una experiencia teatral en que los recursos de la imaginación suplan las carencias armónicas que la concepción original pueda ofrecer.

El texto se establece como una versión muy libre del tema quijotesco en la cual se ofrece la grandeza de su connotación alegórica en contraposición con otro quijotismo que se ha degradado de manera lamentable, pues se presenta como una semblanza de intereses mezquinos. La obra principia -justamente- cuando una supuesta ópera tradicionalista que sigue la conducción anecdótica de la inmortal obra cervantina llega a su fin haciendo alarde de actitudes grandielocuentes y estereotipadas. "Queda evidente desde la primera escena, en la que unos actores -teatro en el teatro- interpretan los últimos momentos de la agonía de don Alonso Quijano."⁴⁷ Se desconoce si el desenlace operístico se debe a Ravel o a Telemann, puesto que ambos han recreado la figura del Quijote o si la circunstancia dramática presupone un origen plenamente imaginativo.

Entre los espectadores que asisten a la función de gala, se encuentra el presidente del país en que se realiza la representación que ha venido supuestamente para condecorar, con gran solemnidad, al empresario teatral -señor Palma- y al cantante principal -Rodolfo Kozas- por sus destacadas labores artísticas. En realidad, el énfasis que se le ha concedido a la puesta escénica como acontecimiento cultural es para en-

47 Ibidem, p. 23

cubrir la crítica situación social que prevalece en la comunidad, ya que la presencia de una lucha intestina -obvia alusión a la guerra civil española- es inminente.

Como muestra de tal afirmación basta decir que, mientras transcurre la fastuosa representación, el gobierno ha incendiado el "palacio viejo" y ha culpado a un grupo de sindicalistas que realizaban una huelga para indisponerlos con la opinión pública. "Este episodio de Mito tiene su paralelismo indudable con el incendio del Reichstag de Berlín, en 1933, atribuido por los nazis a Georgi Dimitrov, comunista búlgaro."⁴⁸ - Como se puede observar, los antecedentes a la Segunda Guerra Mundial se convierten en tema teatral y la historia -una vez más- es fuente de inspiración para el escritor español quien realiza una severa crítica a los medios políticos por medio de la recreación dramática.

Una producción ostentosa, un tema obligadamente cultural, una presentación rimbombante convencen a un público de intereses burgueses -poco conocedor y exigente- para que ofrezca los consabidos elogios al arte oficial. El carácter subversivo que pueden presentar estas creaciones dramáticas trastorna, la mayoría de las veces, el sentido estricto de la dinámica teatral y sus afanes comunicativos, pues la corrupción de intereses ajenos se inscribe contra el fenómeno estético y se hace cómplice del empresario alevoso. Este degradado personaje surge en muy diversas épocas de la humanidad y se revela como un materialista de la peor ralea. En cualquier medio social, el deleznable individuo hace escarnio del subordinado o del desvalido y se establece como un estigma moral, aspecto que también se denuncia en El concierto de San Ovidio.

48 Ibidem, p. 27

Por otra parte, se debe señalar que la obra presenta un interesante planteamiento escenográfico; al abrirse el telón, lo que el espectador observa es, justamente, el fondo o la parte trasera de un escenario en el que se realiza la referida representación con todas las convenciones que el caso implica. La semblanza dramática se muestra, estrictamente, de espaldas al público real con el definitivo entendimiento de que existe otro público más allá del telón de fondo. De esta manera, Buero Vallejo recurre a las determinantes del "teatro dentro del teatro" para mantener un doble interés, ya que al crear este texto dramático se presenta también una nueva trama que se refiere a otra trama, en forma complementaria y acumulativa, como un interesante juego de reflejos.

Lo que destaca el innovador sentido de la teatralidad es un juego comparativo entre la realidad de la vida teatral y la realidad del gran libro cervantino, juego basado en diversas relaciones personales - envidias, quebrantos, frustraciones, anhelos y pasiones - que generalmente se muestran en todo medio social y que, en este caso, se refieren al personal humano que convive tras bambalinas. Camerinos sugeridos, fragmentos escenográficos, telares y escaleras son los principales elementos visuales que se manifiestan a un auditorio que ha visto el final de la historia de un Quijote tradicionalista y que ahora observará la historia de un Quijote contemporáneo. "La obsesión justicieramente caballeresca (...) los episodios de la cueva de Montesinos, de Clavileño, así como las alusiones a la insula Baratania y otros aspectos quijotescos, incluida la transcripción levemente alterada de algunos textos cervantinos fundamentan el libro de Buero, aunque, claro, está situado en -

el siglo XX..."⁴⁹

El teatro es planteado por el dramaturgo no como una simple recreación de la dinámica teatral que ocurre entre bambalinas, sino que en Mito la concepción estética es concebida como una paradoja teatral que -esconde en la profundidad de sus dimensiones una verdad que no ha sido -plenamente revelada al espectador. Se pretende conceder, así, un grado -excesivo por encima de lo habitual, un cuestionamiento sobre el cuestionamiento que implican las relaciones personales y las relaciones alegóricas entre los actores.

De esta forma, las personalidades sobresalientes del drama son histriones o miembros del personal técnico que se relacionan, en su mayoría, con los requerimientos de la puesta escénica. Entre ellos destaca Eloy que es un cantante venido a menos que cuenta con cincuenta años y -que -en otro tiempo- ocupó el puesto actoral más importante de la compañía, pero que, ahora, ha sido relegado y se tiene que conformar con intervenciones incidentales y papeles de poca monta. "Eloy -del que se (...) dice que hace años, una noche, cantó el papel de Don Quijote- toma la bacía, la contempla un instante y por fin se la encasqueta en la cabeza (...) Ya sabemos a qué atenernos: va a ser Eloy quien encarnará el mensaje quijotesco."⁵⁰

El altruismo y los anhelos de justicia característicos del personaje cervantino alcanzan testimonio y presencia en el actor secundario que también tiene que comprobar, en contra de una sociedad hostil, la -grandeza de su condición espiritual. La personalidad del manchego -representante del idealismo generoso- es el paradigma fundamental del -

⁴⁹ Ibidem, p. 23

⁵⁰ Ricardo Doménech. Op. cit., pp. 261-262

ideal patriótico que no sólo ha permanecido en la connotación nacional - de un pueblo, sino también ha trascendido los límites morales del mismo en busca de su universalidad. Por medio de muy diversas formas estéticas recrea el simbolismo de sus acciones y la intertextualidad de sus posibilidades -como sucede, en este caso, con Eloy- para conformar abiertamente la profundidad de su estirpe moral.

En el drama, después de la premiación oficial, actores y técnicos se encuentran llenos de alborozo porque -además de la singular función que han ofrecido para el medio político- el presidente los ha obsequiado con una magnífica cena que espera en un salón que se localiza debajo del escenario, espacio que tienen muchos teatros para diversos usos. La mayor parte de la compañía, en especial la que concierne al sector -femenino, sigue entusiastamente a Kozas que ha personificado al Quijote convencional y que ha recibido toda clase de felicitaciones por su actuación. Rodolfo, en su personalidad de primer cantante, se precisa en un doble juego que maneja muy bien el escritor, ya que para éste y para los seres que son capaces de reconocer la verdad espiritual el Quijote -oficialista es -en verdad- un antiquijote y se inscribe en Mito como el gran antagonista de su propio personaje.

Rodolfo está muy lejos de poseer la grandeza de alma del personaje manchego, aunque en escena finja magnanimidad y fortaleza moral. El altruismo humano está muy lejos de él, pues en realidad es un ser en---greído, egósta y prepotente que se promueve como la figura más destacada de un medio reconocido por la sordidez de sus acciones. "Rodolfo Kozas, en su vida privada es un vanidoso, conformista, mujeriego e incondicional del sistema político imperante. Gracias a estas características y a su atractivo físico se mantiene, falsamente, como cabecera de la -

compañía de ópera."⁵¹

Rodolfo, que busca compañía femenina para esa noche, después de cortejar a Vicky y a Martha, se queda con Teresina con la cual sostiene un dúo amoroso a la manera operística tradicional, mientras que -como - novedoso cambio de escenario- se presenta sobre el telón de fondo una - proyección con una escenografía abigarrada y convencional que sirve de - marco ambiental a los amantes. La ópera se inscribe en la ópera -una - forma más del "teatro dentro del teatro" usada como elemento crítico y - renovador- para ofrecer una verdadera comparación estética en la oposi-- ción visual que se ofrece entre el escenario descarnado -como lo muestra Buero Vallejo- y la inserción melodramática que concede mientras trans-- curre el aria amorosa.*

Buero Vallejo, siempre interesado en los ofrecimientos dramáti-- cos en cuanto a la indagación de nuevas perspectivas estéticas, experi-- menta -en este caso- con el género del "bel canto" ofreciéndole toda - clase de recursos renovadores, tanto en la temática y en las profundida-- des sociológicas que implica un arte comprometido como en las formas - técnicas de la representación. La modernidad del arte -como inquietante reto- ha tratado de conceder aspectos formales de gran novedad a la li--

51 Francisco García Pavón. Op. cit., p. 25

*Musicalmente, la ópera ha sido considerada a lo largo de la cultura occidental como la - expresión estética de mayores alcances. Si para precisar sus orígenes se debe pensar en - la Italia de finales del siglo XV con las composiciones musicales elaboradas por Francesco Bavemi sobre La conversación de San Pablo, también se debe meditar en las antiguas formas del ditirambo en la Grecia clásica, ya que la música intervenía directamente en la acción dramática como manera complementaria de las sugerencias líricas. En su larga evolución, la ópera llega hasta el siglo XX constituida como fórmula totalitaria de la teatralidad que - presupone la utilización integral de las distintas maneras de expresividad artística; sus propósitos comunicativos no se conducen tan sólo a lo plenamente anímico, sino a la capa-- cidad de respuesta sensorial que tiene en su percepción el ser humano como lo entendía - Richard Wagner en su "gesamtkunstweerk".

bre recreación operística, ya que aparte del referido encargo creativo... "Otras razones movieron a Buero: una su convicción de que el teatro lírico ofrece más caminos al gran espectáculo, al teatro total. Otra: que la ópera, tan superada por sus temas y estética tradicionales, merecía un intento de modernidad, sin salirse de las constancias más profundas de todo su teatro."⁵²

Mientras transcurre la señalada celebración, Eloy permanece en el espacio teatral y tiene distintas escenas con importantes personalidades del drama y de su vida personal. Por medio de ellas, se advierte su enamoramiento por Martha, la relación de amistad y complicidad que mantiene con Simón y la protección que determina sobre Ismael que es un antiguo amigo que viene a buscarlo, un sindicalista que trata de esconderse y protegerse en el teatro porque ha sido infamantemente acusado de incendiar el "palacio viejo".

Martha es una simple ayudante que se encarga del cuidado del vestuario teatral y que, por su timidez e insignificancia, la compañía, en general, la ha designado como objeto de burla. Este personaje se significa, tanto por la lealtad en sus afectos como por lo desvalido en el escarnio hiriente que sus compañeros hacen sobre su persona. Ella es la encarnación de la Dulcinea o de las mozas cervantinas que necesitan de la nobleza quijotesca para redimir -por la vía espiritual- las insuficiencias de su condición y de su circunstancia y, a la vez, su caracterología personal se inscribe dentro de las peculiaridades que Buero concede, la mayoría de las veces, a las personalidades femeninas. Como sucede en Irene y el tesoro, en Hoy es fiesta, en La doble historia del

52 Ibidem, p. 22

doctor Valmy (1968) y en Un soñador para un pueblo entre otros dramas, - la condición de la mujer requiere del apoyo masculino para alcanzar su - redención en un medio hostil en el cual sólo al hombre se le manifiesta - respeto.

En cuanto a Simón, se debe advertir que entre los personajes - que representan operísticamente la novela de Cervantes Saavedra -La So-- brina, El Ama, El Bachiller, El Cura, El Barbero, El Ventero, Don Quijo-- te y criados en general- es el único que tiene una sola personalidad; - tanto en la vetusta representación como en la supuesta vida real que - presupone el drama se significa como Sancho Panza conservando, por su--- puesto, su temperamento característico. La figura del escudero implica - una sicología colectiva que, en relación a las consideraciones del Qui-- jote y del qui jotismo, complementa el mito proverbial de la cultura es-- pañola. El binomio ético que forman ambos compañeros prevalece en el - drama bueriano con las generalidades de su simbolismo. "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 inmanente en la vida a que llega el humanismo re-- nacentista."⁵³

Eloy, por su parte, tiene relación con seres de otro planeta - -supuestos marcianos- que vienen hasta la tierra para aliviar los con--- flictos objetivos y las violencias espirituales en que la humanidad está inmersa. En ellos se plantea una redención que sigue los lineamientos - del idealismo generoso representado por el protagonista, pues él es el - único que posee la verdad de espíritu. "... se funde con esta recreación

53 Angel del Rfo. Historia de la literatura española, p. 228

de Don Quijote un tema -otro mito- muy del momento actual: los platillos volantes y los seres extraterrestres."⁵⁴

De pronto, surgen del lunetario otras personalidades que llegan hasta el escenario por los pasillos reales de la sala donde se encuentra el público expectante, se supone que provienen del planeta Júpiter y son los enemigos físicos y morales de los habitantes de Marte. De esta forma, la "contemplación" y la "actividad" siguen presentes en la obra bueriana, sólo que en esta ocasión las directrices de ambos aspectos morales y alegóricos alcanzan un sentido cósmico en su universalización. "Bajo la presión -o el vacío- de una sociedad grotesca y decadente, don Quijote creó su fe en la caballería. Bajo la insania del mundo actual, ciertos seres de ánimo quijotesco crean su fe en los 'platillos volantes' y en los Caballeros de Marte, de Venus (...) divinos caballeros que nos instan (...) a deificarnos con ellos."⁵⁵

En el transcurso anecdótico del drama, posteriormente se descubre que los habitantes de Júpiter son Rodolfo y Pedro, El Cura, que se han vestido convenientemente para representar a los supuestos personajes y jugarle una sarcástica broma al protagonista con el fin de humillarlo públicamente. De esta manera, Rodolfo pasa la noche provocando abiertamente a los personajes cervantinos, ya que él como los demás están obligados a mantenerse en el teatro hasta la siguiente función. Esta exigencia se debe a la probable contienda que en forma de guerra civil amenaza al anónimo país; el gobierno ha ordenado un simulacro bélico de acuerdo a las alarmantes expectativas y los habitantes de la ciudad deben perma-

⁵⁴ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 261

⁵⁵ Antonio Buero Vallejo. "Del quijotismo al 'mito' de los platillos volantes" en Primer Acto, 100-101, pp. 73-74

necer en sus hogares o donde sea pertinente. Finalmente, llega un grupo de agentes oficiales hasta el teatro a buscar a Ismael que se ha refugiado en el camerino de Eloy, el cual -al darse cuenta de la situación- se hace pasar por el acusado para salvarlo y, con toda violencia, es asesinado por los despiadados perseguidores. La toma de conciencia se hace dueña de la acción y, ante los funestos acontecimientos, el idealismo generoso al igual que la "contemplación" triunfan enfáticamente sobre los demás seres dramáticos que, por medio del arrepentimiento, alcanzan el reconocimiento o la anagnórisis de sus faltas. "... la gran cuestión que de inmediato se suscita es ésta: hasta qué punto es posible homologar (...) esta serie de personajes contemplativos con Don Quijote."⁵⁶

Ahora bien, si el Quijote oficialista relacionado con la personalidad de Rodolfo es -en realidad- un antiquijote, esto no quiere decir que los anhelos de la verdad quijotesca desaparezcan, pues han pervivido en una figura aparentemente insignificante, deslucida y cotidiana como es la de Eloy. La verdad del pueblo no se puede observar mediante precarias representaciones que exaltan un falso tradicionalismo, sino que ésta pervive a través de los tiempos y puede aflorar inesperada y repentinamente, como sucede en el texto operístico. En la obra de Cervantes, el personaje que significa el idealismo generoso muere físicamente para vivir y permanecer en su dimensión espiritual, en Mito Eloy es arbitrariamente asesinado con lo cual triunfa también la verdad de su conciencia y la lucidez de sus principios éticos porque "nunca hemos tenido un libro de ópera tan rico, tan sugerente, tan entrañado en una problemática his-

⁵⁶ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 262

tónica."⁵⁷

En cuanto a las propuestas técnicas conocidas como "efectos de inmersión", surgen en el presente drama con gran imaginación por parte del escritor español, ya que él quiere que en este caso el espectador se compenetre con los conflictos que afrontan los personajes de la recreación quijotesca para que alcance una relación más estrecha con las circunstancias que se establecen en la representación. Buero Vallejo trata de perpetrar un proceso conscientemente activo sustentado en los recursos de la teatralidad en función de las vivencias del auditorio. Por ejemplo, el simulacro ordenado por las autoridades que -en cuanto al contexto anecdótico y la veracidad estética- presupone una forma razonable de retener a la compañía en el teatro se inscribe, indudablemente, como "efecto de inmersión".

El público -por medio de las recurrencias establecidas- participa profundamente de la realidad escénica, ya que él tampoco puede salir del espacio físico en que se le ha situado. El experimento bélico, establecido por las leyes del orden imperante y de la inteligencia creativa, lo obliga a que -con gran tensión- permanezca en sus butacas y comparta las impositivas circunstancias anímicas y morales que sufren los personajes de la obra para que sienta vivamente el conflicto dramático bajo las afrentas de la guerra. "Buero propone con estos **efectos de inmersión** (...) sorprender a ese espectador, sacarle de sus casillas, justamente para que mejor pueda tomar conciencia del mensaje trágico que se le pretende transmitir."⁵⁸

El llevar a los actores hasta los pasillos y los palcos mismos

57 *Ibidem*, p. 51

58 *Patrice, Pavis. Op. cit.*, p. 491

de la scia también coopera al tono estimulante que plantean los "efectos de inmersión". Si el colocar a los personajes dramáticos en las zonas reservadas para el auditorio no es nuevo y fue usado por la inventiva de Eugene O'Neill y Luigi Pirandello desde los años veinte, en la actualidad sigue resultando adecuado para un teatro que supone la participación moral del espectador.

En el uso del "teatro dentro del teatro" lo realmente importante como "efecto de inmersión" no es el descubrimiento de esta posibilidad, ya que esta dimensión teatral había sido usada en muy diferentes épocas como lo constatan William Shakespeare (1564-1616), Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), Manuel Tamayo y Baus (1829-1898), Luigi Pirandello y Bertold Brecht entre otros, sino el hecho de llevar las perspectivas de semejante recurso dramático hasta sus últimas consecuencias. En otras obras de autores universales se ha usado esta concepción creativa, pero en la mayoría de ellas el público observa los acontecimientos por las laterales del escenario. Es decir, aunque el público logra penetrar a esa realidad prohibitiva que se establece fuera de sus alcances normales, lo que nunca se había hecho es representar al espectador como tal.

En Mito parece existir, hipotéticamente, un espejo frente al público en el cual se pueden advertir diversos grados de profundidad connotativa en el interesante juego de perspectivas: se ve primeramente el trasfondo escénico y la vida de los seres que en él conviven, se considera después el drama que esos seres representan y el sentido institucional que se le ha dado al Quijote, pero -en el abismo de la profundidad visual- se sugiere un supuesto auditorio que es, en verdad, la representación del público real que se inscribe en el interesante fenómeno estético. Este público se observa a sí mismo como manipulada colectivi-

dad puesta al servicio de los intereses gubernativos contemplando una ópera subversivamente presentada con una finalidad política poco digna. De esta forma, el espectador contempla al espectador que pasa a ser parte definitiva del enjuiciamiento dramático.

Como se puede comprender, el voltear las disposiciones físicas habituales del escenario -de manera tan rotunda- permite que el sentido de la representación convencional pierda sus lineamientos como plano comunicativo para descubrir otro plano en el cual se presente -sorpresivamente- una segunda y una tercera posibilidades dramáticas. Mediante el planteamiento de la primera dimensión se conceden las siguientes que son, en realidad, las que tratan de introducirse a la reflexión de la concurrencia. De esta manera, el escritor comparte su posición ideológica con el público y cuestiona la realidad de su entorno social.

Los empeños de la convención oficialista se pierden para permitir que el espectador se sienta más identificado con la descarnada atmósfera dramática y con el conflicto que proclama el auditorio enmudecido que se adivina al otro lado de la representación; detrás de la falsa idealización establecida por disposición del gobierno se ofrece la irresolución, el quebranto y los anhelos de seres humanos tan de carne y hueso como el mismo público que asiste a la función.

En este caso, el "efecto de inmersión" enfrenta al hombre consigo mismo, pues el observador puede mirar asombrado una serie de acontecimientos dramáticos, pero desde un nuevo ángulo distinto al habitual, un ángulo de diferentes facetas que se revela como una realidad totalitaria e innovadora. Finalmente, el sentido de la creación dramática implica una mayor profundidad y penetración en su contenido debido a la fuerza innovadora de los recursos empleados. "La universalidad del tea--

tro en el teatro, a través de las épocas y de los estilos (...) es una -
'meta-comunicación', una comunicación a propósito de la comunicación en-
tre los personajes. De este modo, el teatro en el teatro es sólo una ma-
nera sistemática y consciente de sí misma de hacer teatro."⁵⁹

59 José Monleón. "Mito, un libro de Buero para una ópera" en Primer Acto, 100-101 -
p. 72

4.3 RENOVACION EN LA TECNICA DE LA TEATRALIDAD

La "teatralidad" establece sus peculiaridades tanto en el texto literario como en la puesta escénica, en relación con una atmósfera singular y mágica de lo que se determina como relevancia dramática. Es -a veces- una ilusión conveniente sobre los elementos plásticos usados para recrear la realidad vital, lo perfectible del mundo representado en cuanto a una connotación naturalista. En otras ocasiones, sin embargo, - el sentido de la "teatralidad" marca una discrepancia distinta a la recreación fotográfica de la vida. Esta segunda posibilidad se ofrece en el artificio evidente del juego escénico, en el rasgo antinaturalista y desenfadado o en la destacada originalidad del rito dispuesto para el desenvolvimiento estético.

La "teatralidad" se puede entender como una búsqueda reiterada e insistente, como un código de comunicación artística -combinación de los muy diferentes elementos dramáticos- que anhela la motivación total del espectador. "... es un espesor de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior."⁶⁰

Todos los medios y todos los recursos literarios que participan de la forma práctica de un texto dramático son válidos para lograr el encuentro con el auditorio expectante. De esta manera, las formas de la "teatralidad" se inscriben en la convención acostumbrada de medios tra--

⁶⁰ Patrice Pavis. Op. cit., p. 468

dicionales o -por lo contrario- en la vía inquietante de renovadoras y - originales consideraciones de motivación dramática: "Juego y sorpresa. - Actos instantáneos, irrepitibles, espontáneos. Acción multifocal. (...) Se buscan los sentidos no sólo la inteligencia. Sugestión, no represen- tación. Impresionar, no sólo convencer. Destruir la inhibición producto de siglos de cultura occidental represiva. Fiesta teatral. Comunica- ---- ción."⁶¹

Sin embargo, no todas las aspiraciones que supone la "teatrali- dad" implican la profusión de elementos plásticos, en el enlace indis- -- pensable entre actor y espectador también se manifiestan los privilegios esenciales de ésta; el gesto, la palabra, el sortilegio que surgen de - las capacidades del histrión pueden provocar el acto excepcional en que se encuentra presente como atributo expresivo. "... encontramos que el - teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin es- -- cenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la re- lación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, - directa y 'viva'."⁶²

La "teatralidad" es inherente al acto teatral y se inscribe, de manera múltiple, en las muy diversas actitudes estéticas en que se puede desenvolver la acción, elemento indispensable del ceremonial representa- tivo. La conformación subjetiva de la señalada teatralidad se presenta - en la concepción estética que ha dispuesto el dramaturgo en la obra li- -- teraria para que, posteriormente, el director de escena realice una - puesta conveniente en que tiene la libertad de seguir o no los linea- ----

61 Alberto Miralles. Nuevos rumbos del teatro, p. 21

62 Jerzy Grotowski. Hacia un teatro pobre, p. 13

mientos señalados por el escritor.

"Teatralidad es a veces sinónimo de especificidad (...) del teatro, noción preñada estética e ideológicamente, y acerca de cuya definición es imposible ponerse de acuerdo. Entre los criterios citados frecuentemente, hay que mencionar la interferencia y la redundancia de varios códigos, la presencia física de los actores y de la escena, la síntesis imposible entre el aspecto arbitrario del lenguaje y la iconocidad del cuerpo y del gesto, síntesis que encuentra su punto álgido en la voz del actor, mezcla de lo arbitrario y de lo incodificable..." **63**

No es un secreto cultural que en el teatro se da la fusión de diversas artes independientes que mantienen diversos elementos de transmisión estética -color, movimiento, acústica, palabra- que al conjuntarse logran una riqueza dramática de mayores alcances. "Este momento de fusión creadora, de síntesis, es el más importante en todo el proceso de la creación teatral. (...) una representación (...) no es una acumulación mecánica de obra literaria, de decorados pintados, de números musicales cantados o ejecutados y del arte del actor; sino una nueva combinación viva de todos estos elementos, que influye sobre el espectador de un modo diferente que cualquiera de sus elementos componentes." **64**

En el teatro contemporáneo algunas de las directrices más relevantes se sustentan en las sugerencias de la luz, el color y el sonido, elementos plásticos y acústicos de gran significación alegórica que cooperan considerablemente a la elocuencia dramática. En este caso, la "teatralidad" se concede como característica fundamental de un arte el cual no olvida que su poder visual y auditivo es uno de los grandes temas de experimentación estética en la dramática del siglo XX.

Para indagar convenientemente entre los componentes de la diná-

63 Patrice Pavis. *Op. cit.*, p. 471

64 N. Bujvald. *Op. cit.*, p. 27

mica teatral, es necesario conocer la disposición de sus distintas perspectivas, como ocurre en el caso de Antonio Buero Vallejo en cuanto a las renovadoras directrices de su dramaturgia. El escritor español se inclina por una forma de "teatralidad" entendida como la conjunción total del arte escénico porque conoce el tratamiento específico de cada una de sus partes. En la conformación dramática de sus obras no se satisface con el delineamiento puramente textual, sino que también concede importancia primordial a la investigación creativa de los estímulos visuales y acústicos. "La abstracción, como estilo teatral, puede ser una interacción de formas, materiales y colores. O bien, puede también expresar una concepción distinta del hombre y su destino -el hombre metafísico o contemplativo, o el héroe crítico- y el escenario puede ser un universo abstracto donde las formas, colores y luces son signos simbólicos..."⁶⁵

En este sentido, la luz, el color y el sonido son elementos básicos del teatro bueriano, pues -en variadas ocasiones- no tan sólo ambientan una escena convencional, sino también muestran al público asistente un universo sensorial que huye del naturalismo imitativo en la admisión de una nueva "teatralidad" que se establece como experiencia emotiva e intelectual de la representación. La sugerente iluminación y el efecto sonoro prevalecen como proyección de una buscada e inquietante dimensión que se integra -meritoriamente- a la atmósfera psicológica de las posibilidades dramáticas: "Tras el sonido y la luz, llega la acción, y el dinamismo de la acción: aquí el teatro, lejos de copiar la vida, intenta comunicarse con las fuerzas puras. Y ya se las acepte o se las

⁶⁵ Denis Bablet. "La escenografía del siglo XX" en Repertorio, 14, p. 18

niegue, hay sin embargo un lenguaje que llama 'fuerzas' a cuanto hace -
nacer imágenes de energía en el inconsciente..."⁶⁶

66 Antonin Artaud. El teatro y su doble, p. 84

4.3.1 EL SUEÑO DE LA RAZÓN

Por medio de una teatralidad innovadora en la cual se inscriben interesantes recursos de orden sensorial, Buero Vallejo recurre una vez más al pasado español para presentar la figura del gran pintor que fue - Goya. Los estímulos visuales y las recurrencias acústicas se usan para - establecer el mundo interior del artista, mundo que se considera con una gran libertad expresiva y con un singular concepto de la proyección es-- cénica en que son permisibles toda clase de sugerencias dramáticas.

En El sueño de la razón, estrenada en 1970, la circunstancia - pretérita no se plantea de manera evocativa en el escenario, por lo con- trario, la aventura creativa se dirige en relación a un atinado estudio de los acontecimientos pasados para enjuiciarlos y valorarlos en función de un crítico presente como ocurre con otros dramas de orden histórico - en el universo bueriano. La impunidad con que se presentan personalida-- des y situaciones que han sido juzgadas por la posteridad producen una - emancipada apreciación; el personaje pretérito se convierte en motivo - analítico de un "por qué" que se proyecta didácticamente en el presente, ya que tal penetración estética es... "un modo de decir lo que pasa - cuando lo que pasa no se puede decir."⁶⁷

"En El sueño de la razón, Buero elige como tema (...) los más terribles años de la España de Fernando VII. Podemos adelantar que, en-- tre otras cosas, el drama se nos presenta como una sañuda indagación en nuestras discordias civiles. Indagación y, con ella, indignación, criti- cismo, melancolía."⁶⁸ La obra da comienzo con la personalidad de Fernan-

⁶⁷ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 199

⁶⁸ Ibidem, pp. 179-180

do VII que se entretiene en bordar -actividad que le agradaba encareci--
damente- mientras Calomarde le hace saber sobre una misiva escrita por -
Goya, que ha sido interceptada, en la cual se hace patente la disparidad
que siente el pintor contra la personalidad de "el deseado" y del régi--
men absolutista.

Del palacio real, la siguiente escena se presenta en la "Quinta
del sordo", lugar físico en que se desarrolla la mayor parte del drama;
en esta apartada localidad entre hermética y evocativa, entre grotesca y
recelosa se presentan las afecciones del gran pintor. Vive en este lugar
con Doña Leocadia Zorrilla de Weiss que en el planteamiento dramático es
su ama de llaves y, a la vez, su amante.

El personaje de Don Francisco de Goya y Lucientes ha sido tra--
zado por el dramaturgo con una profusión de sentimientos de gran comple-
jidad que se oponen antagónicamente, que cobran un vigor y una febrili--
dad que lo conducen a un estado intenso de angustia por las afrentas que
le ha deparado la vida. En la biografía del artista se establecen tres -
monarquías: la de Carlos IV, la de José Bonaparte y la de Fernando VII.
Estas tres "Españas" se muestran de variadas maneras en el alma y en la
obra del pintor quien, solitario y envejecido, lo ha perdido todo. Sola-
mente le resta como íntima pertenencia el enlace inevitable con su arte;
enlace prodigioso que también está en peligro por la presión física y -
moral que la rigidez del poder real lleva a cabo arbitrariamente.

Apartado en su quinta y en sus personales sentimientos, él se -
encuentra aislado en la plasmación pictórica de su mundo interior y en -
la tara auditiva que se concede como una forma estoica de aceptada sole-
dad. Fuerte y talentoso, sensible y eterno, imperturbable y altanero, -
Goya se precisa en la estima de una personalidad que ha trascendido la -

simple notoriedad para convertirse en mito de una gestación artística y en mártir de un momento histórico, ya que en la realidad teatral se encuentra ensimismado en su proceso espiritual y alejado de las inconveniencias del mundo.

"Por último, la locura de Goya, que en el texto dramático se da como algo cierto y además como una fuerza motriz que explica cuanto hay de alucinante en sus 'pinturas negras', no pasa de ser, en el primer caso, una hipótesis y, en el segundo, una interpretación del dramaturgo -pintar monstruos (...) de expresión plástica (...) no tiene por qué ser un signo de locura."⁶⁹ Pero, realmente, en El sueño de la razón el propósito del escritor no es ofrecer una aseveración sobre la supuesta demencia del personaje; los demás caracteres de la obra lo pueden designar como un desquiciado porque no entienden la profundidad anímica que lo precisa, pero, en verdad, en él está la conciencia de una circunstancia social y la lucidez que se determina en relación con un mundo en crisis. Este desvarío mental recuerda al famoso caballero manchego y así el pintor se convierte en un "Quijote" de la plástica; si Don Francisco de Goya -personaje teatral- sufre el desafío de la locura es, desde luego, un loco que siente, declara y pinta verdades trascendentales.

Leocadia, por su parte, es la mujer de los contrastes, pues en ella se manifiesta una gran confusión de sentimientos. Tan señora como sirvienta; tan dueña de la casa en ciertos momentos y tan menguada su autoridad en otras ocasiones. Tan fiel en sus sentimientos por el pintor a quien ama profundamente y tan desleal en las exigencias lúbricas de sus apetencias carnales. Casada y repudiada por un marido celoso es ma-

⁶⁹ Ibidem, p. 183

dre de dos hijos de distinto padre; condición social que era sumamente - censurada por la moral de la época.

En Leocadia se presenta la imagen misma de la pecadora respetable que ha logrado el enaltecimiento moral en su relación con el carismático pintor y que tiene tanto de lasciva como de honesta en la manera como conduce sus afectos. Dividida entre su verdadero sentir y la moralidad oficial, es mil veces lacerada y mil veces liberada también en su imparcialidad espiritual; recuerda al personaje de Adriana correspondiente a El concierto de San Ovidio, sólo que en El sueño de la razón - los oponentes en la personificación de la mujer han sido diametralmente extremados.

"Pero la inquietante Leocadia es sólo una parte de un símbolo - femenino, tal como aparece en la conciencia del personaje, y que incluye las figuras de Mariquita y de la mítica Asmodea. Esta complejidad simbólica, su duplicidad, podría resumirse con palabras del propio autor: 'la mujer como fuente de sosiego y como fuente de inquietud'."⁷⁰ El personaje de Mariquita -idealización de las virtudes anímicas en la niña de - edad inocente- volverá a presentarse en la dramaturgia bueriana en Caimán y tiene su primer antecedente en Hoy es fiesta.

Por otra parte, se debe señalar también que el drama se caracteriza afectivamente por la intensidad pasional de los personajes, especialmente en la relación entre Francisco y Leocadia; esta extraña complicidad de atracción y rechazo que los condiciona como entes universales del conflicto amoroso. "Este problema interno en la relación hombre-mujer no había aparecido con anterioridad y con esta intensidad en el -

70 Ibidem, p. 194

teatro de Buero Vallejo, lo que constituye otra de las novedades más interesantes de este drama."⁷¹

En el desarrollo de la trama, Leocadia teme por la seguridad del amado, puesto que la persecución contra los liberales por parte del monarca se ha agudizado en los últimos tiempos; Goya, en cambio, siente todo el derecho del mundo a permanecer en la "Quinta del Sordo" y se niega definitivamente a retirarse a Francia, país en el cual puede pasar el final de su vida con toda tranquilidad. Leocadia, en su desesperación por sacar al pintor de la patria, pide ayuda al Doctor Arrieta para que lo convenza sobre la conveniencia de abandonar España; sin embargo, el doctor no logra hacer mucho por la causa de la atribulada ama de llaves, ya que la decisión férrea y valiente del anciano de permanecer a la orilla del Manzanares es definitiva.

Don Francisco, Francho como lo llama Leocadia, es visitado por Gumersinda, su nuera; en este personaje se precisa la mezquindad de un parentesco y de una descendencia, puesto que tanto ella como su marido no están dispuestos a proteger al anciano. Parece decir el dramaturgo que los jóvenes sólo esperan la defunción de las pasadas generaciones para caer ignominiosamente sobre su hacienda; justamente por esta actitud, la enemistad entre Leocadia y Gumersinda es evidente.

El rey, por su parte, envía al padre José Duaso para que pacte con Goya; lo que el rey pretende es humillar y someter al protagonista del drama como escarmiento a su actitud liberal reflejada a través de sus circunstancias vitales y de su obra plástica. El padre Duaso, hombre íntegro, a pesar de sus vínculos con el poder monárquico, comprende la

71 Ibidem, p. 194

arbitraria situación y decide proteger al presionado artista; sin embargo, no es mucho lo que puede hacer por él, puesto que las subversivas - fuerzas realistas dejan su huella malsana en la Quinta del Sordo: después de romper candados y cerraduras los representantes de Fernando VII se hacen dueños de la situación; el anciano pintor es atado y frente a - sus ojos y a su impotencia se realiza la violación de Leocadia por parte del sargento que comanda al grupo infractor. Finalmente, ante las devastadoras circunstancias, Don Francisco de Goya se ve obligado a partir a Francia con lo que termina el drama de la imposición absolutista y del - escarnio a la libertad de pensamiento.

Fernando VII es el gran antagonista de la obra; personaje si--- niestro para la creación bueriana y para la historia hispánica. Si - España -desde tiempos antiguos- se había convertido en una isla moral - que se encontraba escindida de Europa, con la personalidad abyecta de - "el deseado" en el poder esta hermética actitud se enfatiza y se deforma severamente. El desarrollo social y cultural del ser humano por medio - del estudio y la investigación no puede transmutarse en actividades de - puro entretenimiento; de la clausura de las universidades para que éstas fueran sustituidas por escuelas de bordado y tauromaquia se puede infe-- rir el desacertado sentido de la realidad que corresponde a la monarquía fernandina. El gran oponente de la obra al "deber ser", al sentido común y a la libre empresa es el personaje del monarca. "En ningún momento del drama aparecen juntos y frente a frente Goya y Fernando VII, Goya y su - antagonista... (...) Este es siempre invisible para Goya, y por ello más terrible: es un mundo que sólo se manifiesta en el interior de la con--- ciencia del protagonista, que es la conciencia de España, la suya y la -

nuestra."⁷²

El rey atiende meticulosamente el bordado de una lujosa tela - como la araña teje una delicada red para atrapar a sus víctimas; la actitud omnipotente e intrigante de éste toma cuerpo en una alegoría muy - significativa por medio de la labor palaciega. Si Fernando VII realiza - su deleznable trabajo manual en sus habitaciones, Francisco de Goya re- crea su pincel en las "pinturas negras" que ejecuta en su alejada quinta; la oposición es evidente entre ambos personajes. Protagonista y antago- nista se enfrentan en la gestación dramática para otorgar público testi- monio de una contienda que se cimienta, paradójicamente, entre la hones- tidad y la sinrazón; binomio de la contraposición el de estas dos perso- nalidades que representan una contienda muy antigua en la historia his- pánica. "Goya, a través de su sordera -y en otro sentido, a causa de - ella- se convierte en conciencia de su país, en conciencia del fratrici- dio."⁷³

En el enfrentamiento entre el ser español y su congénere está - vivencialmente expuesto el quebranto mismo entre un Caín y un Abel mani- festados en la oposición política de las tendencias liberales y las - aprehensiones conservadoras; carlistas y monárquicos están también pre- sentes en la obra, como también lo está, por supuesto, la guerra civil. De esta manera, Fernando elabora constantemente una trama de intrigas y quebrantos que cae finalmente contra el pintor que sólo deseaba el libre condicionamiento de su persona con su estética y con su relación afecti- va. En cuanto a las maquinaciones inherentes al monarca, no se debe ol- vidar que su arbitrariedad absolutista fue capaz de destituir la ley sá-

72 Francisco Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 367

73 Ricardo Doménech. *Op. cit.*, p. 195

lica para que una mujer -[Isabel II]- pudiera gobernar. "También ahora podríamos preguntar a los coetáneos de Goya: ¿no les da miedo esa mirada, que es su 'pintura negra', es decir, la verdad del mundo en que viven? - (...) Fernando VII, por ejemplo, vive en el error de creer que Goya 'a mí me ha retratado poco, y a mis esposas, nada'. Grave error, pues él, - su corte, su reinado... están en las 'pinturas negras'."⁷⁴

El Doctor Arrieta y el Padre Duaso son las personalidades complementarias de la conflictiva dramática; tan liberal el primero como monárquico el segundo, pero ambos unidos en la defensa y protección del perseguido artista. Las tendencias políticas trazan un armisticio espiritual cuando se trata de defender al desvalido; el ser español proyectado en estas dos personalidades soslaya la posibilidad de comprensión ante una causa común. Buero Vallejo, siempre confiado en que los alienados de la conciliación puedan vencer en las contiendas morales, presenta el extraño binomio en que los opuestos se olvidan en un receso de carácter filantrópico.

En un impulso de valentía recreativa, el escritor presenta la herencia que recibe de Ramón de Valle Inclán (1869-1936). La calidad esperpéntica en El sueño de la razón se manifiesta en el recrudescimiento escénico de los estímulos espirituales; si la dignidad humana está en tela de juicio ésta es violentada vilmente en la figura de la mujer amada, si la sordera implica una forma de carencia orgánica esta afección es aludida con toda clase de recursos teatrales que conceden una expresividad vigorosa y grotesca a la obra, si el esperpento coincide con ciertos elementos pictóricos de Goya, Buero los aprovecha dramáticamente

74 Ibidem, p. 197

en la recreación histórica. Sin embargo, el referido dramaturgo siempre presenta una conciliación particular que va muy de acuerdo con su personalidad estética: nuevamente en El sueño de la razón la mujer adúltera es puesta en evidencia como sucede en Las palabras en la arena (1949) y nuevamente también es redimida por el altruismo humano; si en Divinas palabras (1920) la misma situación es sátira a una realidad degradada, en el presente caso es revelación y certero encuentro.

Por otra parte, se puede decir que en el drama se establecen personificaciones alegóricas de orden surrealista que colaboran a la innovadora teatralidad de la obra; apariencias que están en la mente del protagonista y que encarnan de forma objetiva en las figuras de la gata y del hombre murciélago, presencias que surgen del capricho "El sueño de la razón forma monstruos" para manifestar su personalidad escénica. En este sentido, se debe recordar que para el surrealismo la realidad tal cual es resulta incompleta en su valoración y requiere, siempre, de otra realidad complementaria para llegar a una integración más auténtica. "Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones."⁷⁵ El universo introspectivo del artista ha sido plasmado en las "Pinturas negras" y éstas se introducen en el escenario por medio de diapositivas para mostrar al público un Goya más total; de esta manera, se establecen sus vicisitudes plenamente biográficas y, a la vez, la intimidad de sus circunstancias estéticas, anímicas y expresivas.

75 André Breton. Manifiestos del surrealismo, p. 162

Toda clase de elementos artísticos se acumulan en el drama con una libertad que parece provenir de las tendencias vanguardistas, ya que el escritor tiene como gran consigna creativa una indagación perseverante y minuciosa en la dinámica de una nueva teatralidad:

"Su evolución constante le ha llevado a experimentar - en la forma y en el espacio escénico y así vemos cómo se funden en un conjunto armónico la distancia histórica, la participación emocionada en el mundo de una - subjetividad y la animalización esperpéntica (...) La presencia de lo racional, lo onírico y lo subconsciente dibuja niveles no siempre precisos (...) pero dominándolo todo se levanta el caso de Goya como un acta - de acusación contra el desamparo, la insolidaridad y - el fratricidio; contra la crueldad, en suma, que el - hombre ejerce contra otros hombres." **76**

Buero Vallejo es definitivamente un innovador, y la innovación de su dramaturgia no tan sólo estriba en su temática, su pensamiento o - en el tratamiento universal de su producción, sino también da aportaciones a la escena hispánica en cuanto a los recursos teatrales que presenta en ciertas obras; él presupone o trata de lograr una verdadera comunión entre el espectador y la acción escénica para lo cual inventa procedimientos de lo más interesantes como planteamientos de la llamada - teatralidad.

Ahora bien, en El sueño de la razón la tara física que se presenta es la sordera, elemento teatral que se hace evidente cuando los - actores simulan simplemente la proyección verbal de una serie de frases y parlamentos que, en realidad, son inaudibles no sólo para Goya sino - también para el público; el menoscabo sensorial que sufre el que padece semejante afección se muestra dramáticamente para precisar la desorientación física y moral que produce tal carencia.

76 Moisés Pérez Coterillo. Op. cit., p. 48

El escritor no se conforma con referir tradicionalmente el defecto físico del gran pintor de las majas, sino que lo proyecta de una manera patente a la concurrencia que observa la representación. Sin embargo, no conforme con esto, Buero Vallejo va más allá del recurso referido y, en ocasiones, establece lo que Goya cree o intuye que puedan decir los demás; toda la dificultad de entendimiento que se suscita entre un ser capaz de escuchar normalmente y aquél que está desprovisto del indispensable sentido se convierte en vivencia sufrida para el espectador. Como se puede comprender, estos hallazgos son nuevos "efectos de inmersión" que se procuran para conceder al espectador una visión de la realidad tan sugestiva como renovadora.

"Con respecto a los problemas que el teatro de hoy tiene planteados en lo referente al espacio escénico, es una respuesta de naturaleza similar a las que pudieron dar en su día un Pirandello o un Brecht; es decir, una respuesta que parte de una implícita aceptación de la separación escenario-sala, pero que busca por encima de esa separación un modo de relación más viva y fecunda entre el escenario y el espectador." 77

Debido a las circunstancias con que está planteado El sueño de la razón, el público no puede oír lo que tampoco escucha Goya, pero en cambio puede sentir y percibir los efectos acústicos que percibe el mundo interior del pintor; voces, aleteos, palpitaciones, gruñidos se testimonian constantemente en el desarrollo del drama. Además, por otra parte, no sólo lo acústico permanece en el proceso creativo, sino también lo visual se manifiesta de forma definitiva. Como ya se había señalado, el sistema de diapositivas está presente en la escena, sistema que es una acertada adecuación en cuanto al suspenso y la teatralidad de la obra. El escritor no escatima formas de expresividad y, por lo tanto,

77 Ricardo Doménech. Op. cit., p. 51

también los elementos que la modernidad técnica ofrece están al servicio de su arte.

Otra vez el mundo de las carencias con su consabida paradoja se presenta en la dramaturgia de Buero Vallejo; en este caso es la sordera nuevamente -como sucedió ya en Hoy es fiesta- la que provoca una fecunda motivación teatral. No se debe olvidar que, por extraño que parezca, en el universo bueriano el ciego ve y logra divisar lo que el vidente no puede observar y -por lo tanto- también el sordo es capaz de escuchar y percibir mucho más que los que pretenden oír normalmente. La carencia acústica se manifiesta en Goya -ensordecido Tiresias- como una forma de penetración en el sentir de los devenires humanos y en el pensar de una época en que la decadencia, la corrupción y el absolutismo son fuente de inspiración crítica para su genial testimonio pictórico. Buero Vallejo, por su parte, a la manera goyesca, es capaz subjetiva, indirecta e inteligentemente de aludir de manera pública al gran absolutista de los años setenta en España, cuando la obra después de sufrir diversas oposiciones por la extremada censura logra su estreno.

Una teatralidad nueva y renovadora se plantea en la estética bueriana con El sueño de la razón, una teatralidad que va conducida no sólo a lo espiritual, sino también a lo sensorial, una teatralidad que retoma la fuerza vanguardista y la apertura dramática de la Europa contemporánea. Un universo de silencios y de sonoridades se manifiesta en una atmósfera en que la originalidad de estímulos logra un papel singular y beligerante. "Por la plasticidad teatral y profundidad dramática de los signos visuales y acústicos en esta obra, Buero alcanza a crear en El sueño de la razón un universo teatral de extraordinaria riqueza que lo sitúa -y esto hay que afirmarlo enérgicamente- entre los mejores

creadores de espectáculos dramáticos del teatro universal contemporáneo,"⁷⁸

78 Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 368

4.3.2 LA DETONACION

En La detonación -estrenada en 1960- las formas estéticas se proyectan por medio de una imaginativa teatralidad y del condicionado gesto innovador, para lograr una inolvidable semblanza del pasado como había sucedido anteriormente con el ámbito de Velázquez y de Goya. El dramaturgo mantiene una definitiva compenetración con estas magnas figuras de la plástica y de la intelectualidad hispanas como acontece -ahora- con la personalidad de Mariano José de Larra. "Hombres todos que supieron lo que es la cárcel o el destierro, la represión y la censura (...) la denuncia, la calumnia..."⁷⁹

El análisis sociológico se testimonia nuevamente al vincular las determinantes de un pasado desventurado y las amplias correspondencias que se pueden sorprender en la España del régimen franquista. En este sentido, se debe considerar -paradójicamente- la actualidad que muestran las proclamas satíricas del escritor decimonónico para la contemporaneidad hispana como lo antiguas y permanentes que resultan las protestas sociales dispuestas en la obra de Buero Vallejo para el mismo contexto social y moral.

La temática del ayer alcanza suprema importancia al proyectarse en la dramaturgia bueriana como crítico panorama de una determinada atmósfera vital. "Buero Vallejo vuelve a los moldes de su personal entendimiento del teatro histórico para incluir a (...) Larra en su galería de retratos, pintura hacia dentro sobre el paisaje de España."⁸⁰

79 Luciano García Lorenzo. "Prólogo" a La detonación-Las palabras en la arena de Antonio Buero Vallejo, p. 24

80 Ibidem, p. 53

La obra muestra la controvertida vida del personaje principal - en la España romántica correspondiente al siglo pasado. Seguramente, el espíritu más lúcido y más crítico de una época infamante toma presencia escénica por medio de la libre evocación. La detonación da inicio con - los recuerdos de un Mariano José que sólo cuenta con dieciseis años y - que, ante los conflictos familiares y las ansias de establecerse en función de la libertad de expresión, se dirige a un Madrid lleno de apa--- riencias promisorias; sus consignas personales se circunscriben en torno a su insistente naturaleza como escritor sociológico, pues las conside-- raciones que su sensibilidad establece en relación con el mundo objetivo necesitaban de un medio comunicativo que lo condujo -atinadamente- a la literatura y al periodismo.

La jerarquía del personaje tratado se muestra en atención a una recreación dramática llena de libertades con el propósito de consignar, también, las afecciones de un pasado errado que se manifiestan como en-- torno social y que continúan impositivamente presentes hasta las formas sociales que prevalecen en la nación española a mediados del siglo XX. - De esta manera, la conducción biográfica que se ha realizado está plagada de enfrentamientos desalentadores, de feroces enemistades y de insis-- tentes agravios que desencadenan causalmente el suicidio del personaje - histórico: "Mariano José de Larra escucha la última detonación de su vida, tras (...) la pistola está toda una sociedad (...) Está, según Buelo Vallejo, una España cerrada y temerosa, violenta y revanchista, insoli-- daria y acomodaticia; una España que (...) ofrece un revólver y aprieta el gatillo."⁸¹

81 Ibidem, p. 27

En la obra cuestionada se considera un buen número de personajes -más de cuarenta- que conceden una adecuada atmósfera virtual para el momento histórico evocado. Se podría considerar como una crónica dramatizada, ya que, desde luego, no es el propósito del escritor la realización de un teatro psicológico, más bien trata de recrear al llamado "personaje colectivo" por medio de una verdadera maraña de seres escénicos que, de esta forma, justifican la trascendencia de su participación: Calomarde, Cea Bermúdez, Martínez de la Rosa, el Conde de Toreno, Mendiábal, Espronceda, Ventura de la Vega, Bretón de los Herreros, Clemente Díaz, Don Homobono, Pepita Wetoret, Dolores Armijo y el criado Pedro son -entre otras- las personalidades más destacadas del amplio panorama que presenta Buero Vallejo. La personalidad de Larra -por sí misma- no cobraría tanta importancia teatral si no se le muestra, de manera comparativa, en relación a las determinantes éticas de un ámbito social.

El personaje histórico es tratado por el escritor como una figura individualizada en cuanto a un sustrato colectivo que ya ha sido superado e intelectualizado como un estereotipo, como el ser alegórico que representa la conflictiva de una circunstancia nacional. La revisión dramática de Mariano José de Larra no se puede otorgar de manera aislada; el hombre no es unilateral en este sentido. Lo que importa y trasciende para la dramática bueriana es el individuo en cuanto a su contexto; el medio social en que el escritor romántico se debate le concede fundamento como carácter teatral y lo establece como representante ideológico -entre las directrices antagónicas que se pueden detectar en un tiempo y en un espacio determinados, en cuanto a una colectividad específica. "La condición previa, sin embargo, para que los personajes y su mundo existan en el nivel temporal del espectador, no como puros signos, sino como

individuos dramáticos, es que lleguen a existir como tales individuos en su propio medio histórico."⁸²

Para considerar al reconocido literato decimonónico como carácter teatral se ha recurrido al romanticismo de su estampa, al merecimiento de su obra y a la singular pertinencia de sus juicios, pero también se le ha situado frente a una serie de impedimentos que tiene que vencer para lograr unos propósitos que -la mayoría de las veces- resultan frustrados, ya que el camino a seguir es sumamente accidentado e inconveniente. Si a pesar de las imposturas provocadas por los prejuicios de su momento histórico, Larra ha concedido brillantes testimonios a la posteridad de su indudable capacidad ensayística, sin las referidas ataduras su proclama habría tenido -posiblemente- mayores alcances aún.

"... el costumbrista genial del siglo y una mente privilegiada fue Mariano José de Larra (...) Sus opiniones, sus definiciones, sus consejos pesaron sobre sus contemporáneos más insignes (...) Representó el espíritu de rebeldía, el desasosiego de los escépticos, y el pesimismo que habría de caracterizar a todo el siglo XIX."⁸³ El destacado ensayista tenía que oponerse a la incompreensión de sus contemporáneos, a la burocracia de la época, al marasmo intelectual y a las sujeciones de una gama de inoperantes imperativos como es la censura oficial; la sinceridad de su pensamiento y de su palabra son constantemente coartadas, pues la libre expresión a la que él aspiraba resultaba prohibitiva para los intereses del gobierno.

Estos mismos aspectos se reiteran en pleno siglo veinte con las imposiciones que prevalecen por parte de los dirigentes políticos pos-

⁸² Francisco Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 369

⁸³ Federico Carlos Sainz de Robles. Ensayo de un diccionario de la literatura, p. 428

teriores a la guerra civil: parece que el destino de España -a través de muy distintas etapas históricas- estuviera condenado únicamente al silencio y a la opresión. Si Larra tiene que enfrentarse a las desalentadoras imposiciones que le marca un poder imperioso, también Buero sabe lo que representan las autoritarias voces de la tiranía sobre la expresión estética. "... nuestro dramaturgo, preocupado, como Larra, por España ha mostrado (...) personajes conflictivos que también quisieron denunciar situaciones (...) aspectos de la vida española que han permanecido o han vuelto a repetirse, cuando deberían haberse convertido realmente en historia."⁸⁴

Sin embargo, a pesar de que Larra tiene que enfrentar los propósitos morales de una época inflexible, las determinantes de su creación artística manifestada en consistentes artículos de crítica social han sido respetadas por el tiempo, ya que siguen vigentes en la enfática proclama que profesan en cuanto a la legalidad de los derechos humanos. Este aspecto es medular en la personalidad del celebrado escritor y, desde luego, no ha sido descuidado por el dramaturgo que ha sabido integrar apropiadamente esta visión del mundo a la revisión teatral que ha realizado: "... el autor funde adecuadamente las citas extraídas de los textos de Larra con la recreación imaginativa de unas actitudes dramatizadas, y por ello bañadas de subjetivismo, pero no falseadas..."⁸⁵

La mejor prueba de la vigencia connotativa de los referidos textos es que un buen número de citas se han insertado en el drama porque la trascendencia y la constancia de sus intereses críticos lo ha permitido.

⁸⁴ Luciano García Lorenzo. Op. cit., p. 26

⁸⁵ Ibidem, p. 25

"'Nuestra España, que Dios guarde (de sí misma sobre todo)' vive ahora bajo el paternal gobierno de Cea. (...) Por nuestra patria efectivamente no pasan días; bien es verdad que por ella no pasa nada..." **86**

La palabra del ensayista es fundamental para las letras hispanas y, en esta ocasión, cobra una perspectiva insospechada en la proyección de sus orígenes. Larra -como figura teatral- se hace cómplice de Larra como figura literaria y ambos demuestran que el país que algún día mantuvo un poder inconmensurable ha agotado sus renovadoras posibilidades por la obtusa ceguera de sus dirigentes y el desasosiego moral que prevalece en la colectividad.

La detonación, de tal manera, determina una enfática crítica social, ya que las personalidades que rodean a Larra han sido trazadas en la trayectoria de su destrucción y de su evidente decadencia. El protagonista es la representación del ser "contemplativo" que se debate en un mundo plagado por "activos" que son los principales representantes de una sociedad insana; sus perspectivas ideológicas están sujetas a una serie de valores reiterativos -religiosidad, honra y nacionalismo- que resultan profundamente controvertibles por el deterioro mismo que implica su obstinada persistencia. Lo único verdaderamente trascendente ante esta realidad, parece manifestar el drama, es la cabal y necesaria indagación de nuevos asideros para España porque tan corroída se muestra la del siglo XIX como la contemporánea, a la que va dirigido el propósito comunicativo de la recreación teatral: "Y Buero se identifica con muchas de las actitudes de Larra, sobre todo con su afán de expresar la verdad (al menos su verdad) (...) la España de las últimas décadas es para el dramaturgo el reflejo (¿también producto de un espejo trágicamente cón-

86 Antonio Buero Vallejo. La detonación-Las palabras en la arena, p. 107

cavo?) del período fernandino..."⁸⁷

La obra, en cuanto a las innovaciones que presupone su singular teatralidad, se establece -supuestamente- en el cerebro o en las potencias mentales del protagonista mediante un recurso de índole temporal. - La creación teatral se resuelve en el momento culminante entre la vida y la muerte de ese atormentado ser que fue Mariano José de Larra; la ocasión agónica y la rememoración espiritual que implica este fenómeno fisiológico son la base teatral del drama. El tiempo espiritual rechaza la connotación de carácter cronológico y abre, ante los espectadores, sus posibilidades estéticas para concederles la especial crónica del instante final en la vida humana. "Y si se pide modernidad, Buero innova con este drama, de la misma manera que (y así lo afirmábamos antes) buscó nuevas formas de expresión, nuevos caminos de acercamiento al espectador, en muchas de sus piezas anteriores."⁸⁸

Como se puede comprender, el cerebro de la figura histórica se dispone como espacio teatral para que el auditorio se convierta, por medio del imaginativo procedimiento, en testigo inequívoco de una serie de acontecimientos frustrantes que llevan al personaje romántico al desastroso final. Si en otras experiencias creativas el dramaturgo ha realizado un interesante tratamiento dramático al reproducir en escena el tiempo real en el que está inmerso el espectador, como sucede en Madrugada o, por lo contrario, ha sabido concretar -magistralmente- cuarenta años de vida moral e histórica en una función teatral como acontece en Historia de una escalera, ahora, en este caso, se solaza en ampliar desmesuradamente lo estricto al ofrecer el instante suicida como temporal-

⁸⁷ Luciano García Lorenzo. Op. cit., p. 25

⁸⁸ Ibidem, p. 24

dad vivencial.

Con el original recurso dramático descrito, Buero Vallejo pretende, en cuanto a los empeños de las posibilidades subjetivas, que el espectador -como tal- pueda penetrar hasta el pensamiento mismo del protagonista para comprender íntimamente la patética trayectoria de su acontecer personal. El escenario logra una especial trascendencia estética y connotativa al convertirse en un supuesto receptáculo mental que presenta -plásticamente- el testimonio interno del personaje principal en cuanto a sus personales vicisitudes anímicas:

"El que va a morir lo recuerda todo [en un momento.] -
(...) Mi mente ha entrado en la carrera final. ¿Y no quiero, [me niego al recordar!]" **89**

Ahora bien, si en La detonación, en primera instancia, se presenta el recurso espacio-temporal antes descrito, en una segunda perspectiva estructural éste se dispone con mayores posibilidades expresivas y visuales al establecer un escenario múltiple y sincrónico, como lo usaron los expresionistas alemanes -Ernst Toller (1893-1939) y Ferdinand Bruckner (1891-1951)- y los dramaturgos norteamericanos -Eugene O'Neill y Arthur Miller- en búsqueda de un mayor énfasis comunicativo:

"Un gabinete, un café, la antecámara de un ministro, -
su despacho, el rincón de otra sala, la calle, las afueras y el campo, son los lugares que en esta fantasía se suscitan esquemáticamente, a veces de modo simultáneo." **90**

Esta profusión escénica de apartados dramáticos que pretende representar visualmente las imágenes que se producen en el cerebro del protagonista se concreta en tres zonas ambientales y temáticas que prevalecen en el sentir espiritual del personaje histórico: la primera se

89 Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 45

90 Ibidem, p. 39

establece en una lujosa atmósfera en la cual se muestran los aspectos - relacionados con el poder gubernativo y con la imposición devastadora de la censura oficial; la segunda está dedicada al café "El príncipe", irónicamente llamado por la bohemia romántica con el sobrenombre de "el Parnasillo", lugar donde intelectuales y artistas dan una clara idea del espíritu prejuicioso de la sociedad en tiempos de Fernando VII y de Isabel II; y la tercera, por su parte, está referida a la vida personal e íntima del escritor decimonónico.

Se debe advertir, además, que con el uso del llamado escenario múltiple se considera un buen número de marcos referenciales en los que se pueden reproducir diversas posibilidades teatrales con gran libertad y que, en cambio, el empleo del escenario convencional restringe fundamentalmente las expresiones de la acción dramática. De esta manera, la obra se apoya -entre otros elementos- en un espacio que aspira a la superposición de planos y al empleo mismo de la simultaneidad, como si los requerimientos de la cinematografía hubieran llegado hasta ahí y se adueñaran de los medios de la teatralidad; el escenario alcanza una condición polifacética con grandes atractivos dramáticos, ya que puede presentar diversas alternativas como son: una sala de estar con evocativa aristocracia, una lúgubre callejuela con el portón de la antigua residencia, una habitación familiar o un café intelectual de sarcástico ambiente.

Un ejemplo más de los recursos dramáticos usados en La detonación es el interesante tratamiento que el dramaturgo le concede a la personalidad de Pedro, sirviente y narrador de la obra, pues éste se presenta como un especial desdoblamiento caracterológico en relación a la manera de ser de Larra. Es -en realidad- una especie de preceptor el

cual conduce al protagonista por los diferentes planos de espacio y tiempo en que se desenvuelve; ayuda al personaje histórico -por decirlo de alguna manera- a delimitar los condicionamientos anhelantes del ayer y los ámbitos del infausto presente. La alternativa temporal es manejada, en cierta forma, con el uso de escenas retrospectivas como lo hace Arthur Miller, el famoso dramaturgo norteamericano, en La muerte de un viajante.

"Buero, en fin, da la importancia que merece a un personaje -el criado Pedro-, que adquiere así categoría de 'conciencia dialogante'...⁹¹ Esta conciencia mantiene durante el drama, desde luego, una connotación moral, pero, además, posee la sabiduría del manejo teatral que le ha concedido el dramaturgo, pues por medio de esta presencia se condiciona el pasado, el presente y el futuro de la figura principal. En ocasiones, se dirige a su amo por medio de una sugerente segunda persona que lo manifiesta como un significativo clarividente, como un ser fuera del tiempo convencional que conoce -desde siempre- el sufrimiento y la caída de su señor. En este sentido, la representación se realiza -hipotéticamente- en un doble plano que se significa como una estructura cíclica que responde a las formas subjetivas del "teatro dentro del teatro"; Larra, como carácter dramático, se inscribe en una segunda dimensión anecdótica al asistir -guiado por Pedro- a la ceremonia anteriormente preparada de su propio transcurrir biográfico:

"Tú evocas, pero también imaginas. Ahora dialogas tu - último drama... ¡muy aprisa. Se agota el tiempo.!"⁹²

Los personajes reflexionan recíprocamente sobre sí mismos en

⁹¹ Luciano García Lorenzo. Op. cit., p. 25

⁹² Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 63

cuanto a su conflictiva personal o las circunstancias histórico-sociales en las que están obligadamente sometidos. Pedro que, en su carácter alegórico, no tiene personalidad propia, como había sucedido ya con otros -sirvientes de la dramaturgia bueriana -Euriclea en La tejedora de sueños y Sabina en Madrugada-, se manifiesta como herencia del corifeo clásico; por una parte, da muestras evidentes de su lealtad, y -por otra- es el -pretexto dramático para que el espectador conozca las aflicciones y apertencias más íntimas de la figura principal. El diálogo entre Larra y su sirviente es profundamente meditado en cuanto a sus condicionamientos -caracterológicos y la enseñanza moral que en relación a una comunidad se puede derivar de éste; recuerda -con toda la innovación que estas acciones implican- los objetivos del teatro didáctico. "Bueno (...) enmarca -la acción de algunos acontecimientos políticos y sociales siguiendo la -lección de Bertold Brecht, pero sin las subordinaciones reverenciales de un obsesionado discípulo principiante."⁹³

Bueno Vallejo, siempre preocupado por llevar a su dramaturgia -formas de renovada teatralidad, presenta una obra con definitivos estímulos visuales y auditivos. Como ejemplo de esto, se debe advertir que -la gran generalidad de los personajes -en su conformación histriónica- -no se deben presentar ante el público con sus facciones personales, sino que, según indica el dramaturgo, deben utilizar una media máscara para -realzar su específica caracterología. Los enmascarados seres tienen por-consigna la simulación de su verdadera individualidad, porque la verdad en el reino de la falsía se observa como irreverente y profundamente peligrosa. Las determinantes políticas de un gobierno tiránico han impedi-

93 Luciano García Lorenzo. Op. cit., p. 25

do la verdadera expresión de sus perfiles espirituales, y la sociedad que se dispone bajo tales formas monárquicas se ve precisada a encubrir su - verdad ética y espiritual porque sólo en una hipocresía instituida pue-- den sobrevivir.

La máscara, como recurso teatral, resulta tan antigua en los - orígenes de la cultura occidental como los primeros rituales del teatro mismo, basta recordar el símbolo de la dramática griega y, posteriormen- te, el de la "comedia del arte" que permanecen hasta nuestros días. En - el teatro clásico la máscara era usada para definir la sicología y el - temperamento de su personaje y en ésta se inscribían las tribulaciones - anímicas del mismo, era -en realidad- una alternativa de personificación que se empleaba en lugar del maquillaje. En La detonación -en cambio- el requerimiento caracterológico indica visualmente un especial contenido - simbólico pues, por medio de ella, se quiere determinar la hipocresía de un mundo social con valores tan degradados que el ser humano necesita - ocultarse para protegerse de los demás: "Buero (...) se sirve de las - máscaras al llevar a escena a unos personajes (...) que giran alrededor de Larra para quien el mundo todo es máscaras, porque todo el año es - carnaval..."⁹⁴

En el teatro de títeres el mayor mérito en la realización de - los mismos es su calidad artesanal, para que sus formas y movimientos - puedan imitar el comportamiento de los hombres. En La detonación, para-- dójicamente, esta situación se resuelve a la inversa, en cuanto a la pa- tética circunstancia de sus designios, ya que los seres humanos personi- ficados por tan grotescos objetos parecen títeres movidos por el hilo de

94 Ibidem, pp. 24-25

una adversidad siempre decadente. El individuo y la máscara, como sucede en algunos dramas de Bertold Brecht, forman una extraña unión en la que se precisan las imposturas de un medio social tan corrupto como crítico en cuanto a los convencionalismos infamantes de una época oscura.

Para seguir en el terreno de las comparaciones, en cuanto al uso del referido recurso, se debe advertir que en el presente siglo el uso de la máscara ya había sido considerado también por Eugene O'Neill en El gran dios Brown (1925) y en Días sin fin (1933) con propósitos muy similares a los que Buero quiere proyectar al revelar visualmente la falsía ética del hombre contemporáneo. Así, el escritor norteamericano señala en la acotación inicial de la primera obra:

"Dion (...) Es casi de la misma estatura de Billy (...) Su rostro está enmascarado. La máscara es una forzada adaptación de su verdadero rostro, triste, espiritual, poético, apasionadamente hipersensible (...) a la expresión de un joven Pan alegremente burlón, temerario, desafiante y sensual." **95**

En el panorama de la escena hispánica, la alegoría plástica que se concede como recalcitrante censura a todo un sistema de vida por medio de los personajes enmascarados resulta una interesante tarea innovadora, ya que este recurso es muy adecuado a los afanes expresionistas que se perciben en la obra, y es una prueba de que uno de los grandes propósitos estéticos del escritor es asimilar para el teatro español los hallazgos que se han destacado en la dramática universal. "... Buero, como gran creador (...) Maneja con pulso todos los recursos nuevos y viejos de la técnica teatral." **96**

También es importante advertir que el dramaturgo nunca se olvi-

95 Eugene O'Neill. "El gran dios Brown" en Obras escogidas, pp. 1081-1082

96 Francisco García Pavón. Op. cit., p. 21

da de los efectos acústicos que para su personal sentido de la teatralidad toman una importancia fundamental. La insistente incorporación de elementos sonoros se manifiesta como una forma de enriquecimiento en cuanto a los signos escénicos. Lo sensorial, como proyección auditiva, se transforma en elemento artístico, pues se maneja de una manera profundamente estrecha con los demás estímulos -anecdóticos, temáticos, visuales, sociales, culturales- que acontecen en el escenario y que atraen la atención del espectador. La acción dramática, en sí misma, se perfila en una definitiva complicidad con lo plenamente acústico, ya que en La detonación -como en otros dramas pertenecientes a la dramaturgia bueriana- no se puede prescindir de tales efectos sin menoscabar, en gran medida, la carga emotiva y la penetración artística de las situaciones planteadas. Finalmente, el nombre mismo de la obra tiene una definitiva relación con el acto funesto que realiza el protagonista para lograr su autónoma ejecución; esa detonación en la que está contenida una crítica visión del mundo es el singular reflejo cultural que se ofrece entre Mariano José de Larra y Antonio Buero Vallejo.

De tal manera, el dramaturgo español no se inscribe técnicamente en un teatro que maneje las fuentes convencionales de la representación, sino que, por lo contrario, le interesa marcar la acción teatral con luces inesperadas, motivos alegóricos, ritmos sugerentes y circunstancias profundamente estimulantes que convierten a la obra representada en una experiencia inquietante a la manera del expresionismo alemán o del "teatro de la crueldad". La escena presenta un código de motivaciones íntimas y de formas intencionalmente significativas en que el trazo de la creación dramática se convierte en pasión estética. Las escenas que se suceden en la vida de Larra no pretenden representar una realidad

fiel, sino acrecentar la misma por medio del delineamiento exagerado de las situaciones o lo plenamente deformante de las relaciones humanas.

Esta actitud creativa recuerda las respectivas dramaturgias de Friederich Durrenmatt (1921) y de Max Frisch (1911). Tanto los escritores alemanes como el dramaturgo español realizan un teatro de tono grotesco, de carácter fársico y de una identidad multifacética en sus recursos dramáticos. Estas coincidencias se deben -posiblemente- a que los tres siguen los aspectos totalitarios de Bertold Brecht sobre la obra teatral.

En síntesis, se puede afirmar que Buero Vallejo se muestra en La detonación y, en general, en buena parte de su dramaturgia, como un ambicioso esteta que quiere aprovechar todos los recursos de la teatralidad moderna para lograr una mayor proximidad con el espectador, ya que éste -por lógica actitud- se encuentra siempre interesado en apreciar las originales conmociones que pueden disponer los nuevos medios experimentales de acercamiento dramático: "Sólo que en Buero no es (...) la respuesta a una moda (...) sino consecuencia de un proceso interior orgánico y personal, cuyas premisas o cuyas raíces hay que buscarlas -y allí las encontraremos- en su propia concepción del teatro."⁹⁷

97 Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 383

4.4 NUEVAS LIBERTADES EN EL USO DEL TIEMPO TEATRAL

"La temporalidad es considerada a menudo como un indefinible. - Todos admiten, empero, que es ante todo sucesión. Y la sucesión, a su - vez, puede definirse como un orden cuyo principio ordenador es la rela- - ción antes-después."⁹⁸ Tradicionalmente, el tiempo ha sido concebido co- mo una serie de unidades que se continúan invariablemente en un trans- - curso inevitable que llega hasta el infinito. Se trata de una dinámica - de alteraciones que cobra sentido de multiplicidad y que puede alcanzar cierta concreción en una escala sistemática que se sujeta a lo ocurrido - anterior o posteriormente. La trayectoria temporal está sujeta a un mo- - vimiento constante en que las directrices de una evolución modifican sus principios transitorios cuando el hoy se va desmembrando en un obsesivo ayer. Esta reiteración se establece como movimiento fundamental de un - proceso inexorable que se proyecta también hacia las perspectivas del - futuro. "Y así como reconocemos los lazos vivos entre el pasado y el - presente, así también consideramos el presente como una transición hacia el futuro. Esta norma nos arma de una perspectiva progresista sobre la - vida y, en consecuencia, sobre el arte teatral."⁹⁹

En cuanto a las consideraciones temporales se debe estimar tam- bién la relación de índole espiritual que se genera en la intimidad hu- - mana y que es divergente en cuanto al tiempo físico, intimidad personal, moral y anímica que no se precisa en una sucesión estricta. Esta forma - se debate en la vaguedad de sus límites, pues puede adquirir diversas - dimensiones e incontables intensidades. El hombre, en este sentido, in-

⁹⁸ Jean Paul Sartre. El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica, p. 186

⁹⁹ N. Bujvald. Op. cit., p. 22

venta y recrea su propia conciencia existencial de la temporalidad, ya - que las vivencias que el ser humano recoge en su trayectoria vital con-- solidan su trascendencia por medio de la aventura interna. La sensibili-- dad se revela fuera de las limitaciones objetivas para establecerse en - un estado singularizado e individual. "El tiempo, limitado inmediatamen-- te a los datos del sentido interno, es ontológicamente más universal só-- lo en tanto que la subjetividad del sujeto consista en estar abierta pa-- ra todo lo que es ente."¹⁰⁰

En la realidad teatral, el desenvolvimiento cronológico ha sido considerado desde épocas muy antiguas, y muestra de esto ha sido la lla-- mada "unidad de tiempo". Los elementos espacio-temporales como parte me-- dular de la conformación vital no han podido evadirse de la recreación - dramática, pues son fundamentos indispensables de esta dimensión estéti-- ca. Una estrecha relación une al tiempo y al lugar con las necesidades - de la acción, elemento específico e indispensable de la expresividad - teatral.

La síntesis escénica necesitaba una unificación espacial y tem-- poral para presentar públicamente al héroe clásico. A través de las eda-- des, estos empeños de concreción estructural han sufrido toda clase de - alteraciones. Las jornadas de veinticuatro horas que aconsejaban Aristó-- teles y Horacio en sus respectivos tratados no han sido respetadas por - los dramaturgos para lograr una mayor libertad en la planeación recrea-- tiva de la realidad. Se debe señalar, además, que el tiempo -como deter-- minante artística- no es exclusivo de la dinámica teatral, sino que todo discurso literario se expresa en relación a un marco temporal.

¹⁰⁰ Martín Heidegger. Kant y el problema de la metafísica, p. 49

"El tiempo en la literatura -sobre todo en el drama- tiene por otra parte una dirección definida, una orientación en su desarrollo, un fin objetivo, independiente de la experiencia temporal del espectador; - no es un mero depósito, sino una sucesión ordenada."¹⁰¹ Las necesidades rítmicas del tiempo, las pausas, la disminución y la aceleración están - debidamente marcadas para que se realice la puesta escénica como sucede con la ejecución musical. Se puede percibir el paso del tiempo en la - conversión escenográfica -deterioro de la misma o renovación-, cambios de cuadros, juegos de luces, modificaciones caracterológicas de los personajes, maquillaje, etc. Todos los aspectos escénicos y dramáticos - se conjugan para elaborar una temporalidad sugerida que, por medio de - recursos adecuados, convenza al público asistente para que se establez-- ca una credibilidad estética en cuanto a las convenciones teatrales; el tiempo dramático requiere de la imaginación del espectador que debe se-- guir los estímulos marcados en la representación.

En la temporalidad teatral se ofrecen dos aspectos primordiales, pues el planteamiento irreal y supuesto de la creación artística está - sujeto al transcurso real y cronológico de la representación, ya que el devenir supuesto corresponde estrechamente al del universo representado. Las características subjetivas y abstractas del tiempo se disponen en - función de la práctica teatral. Como ya se había referido, para recono-- cer el paso de éste se establece la modificación del espacio y de los - caracteres humanos que prevalecen en la obra dramática:

"-el espectáculo puede dilatarse sobre un momento ex-- tenso (tiempo de la representación y tiempo represen-- tado) y dar la impresión de durar muy poco; puede dar

¹⁰¹ Arnold Hauser. Historia social de la literatura y el arte, pp. 406-407

la impresión de durar largo tiempo, cuando de hecho no pasa más allá de dos horas; en cambio, durará poco tiempo cuando la tensión (...) dramática sea constante: un mismo segmento temporal varía en duración según la obra, su lugar en la curva dramática y recepción del espectador." **102**

Como gran maestro de la teatralidad, Buero Vallejo juega libremente con todos estos procedimientos ciñéndose rigurosamente a las unidades clásicas en algunas obras o, por lo contrario, experimentando con toda clase de posibilidades en otras. Para su creación dramática es sumamente importante el paso del tiempo por la dialéctica que acostumbra su dramaturgia, ya que muestra una relación comparativa entre los errores del ayer y las vicisitudes del presente. De esta manera, la dualidad temporal es requerimiento indispensable para particularizar semejante lección de moral. "Como siempre sucede en el conocimiento de la historia y de la sociedad, también aquí el presente esclarece el pasado. Sólo hoy podemos ver que los acontecimientos actuales son culminación de fuerzas que obraron largo tiempo."¹⁰³ La evocación crítica de un pretérito lleno de culpas explica las circunstancias de una actualidad seriamente afectada y viceversa. Este mecanismo estructural es una verdadera constante en la dramaturgia del escritor español que toma como base la trayectoria temporal en función del comportamiento humano.

Ahora bien, el tiempo interior es también una determinante espiritual y mental que -de forma definitiva- se puede constituir como elemento fundamental de los requerimientos dramáticos, ya que en los aspectos psicológicos el tiempo confronta, el tiempo depura, el tiempo purifica, el tiempo magnifica. Estas recurrencias son semblanzas subjetivas

102 Patrice Pavis. *Op. cit.*, pp. 512-513

103 Georg Lukács. Significación actual del realismo crítico, p. 16

vas de la realidad humana que en ocasiones Buero Vallejo no duda en -
plantear como formas experimentales de la elaboración teatral y que se -
convierten en temática estética de su dramaturgia.

4.4.1 HISTORIA DE UNA ESCALERA

Al experimentar con las posibilidades que establece el tiempo dramático, Buero Vallejo enjuicia innovadoramente a la guerra civil y sus consecuencias sobre la realidad española. Por medio de la acumulación de tres etapas distintas en la vida de un grupo social establece la obra Historia de una escalera, estrenada en 1949.

Las acciones, las remembranzas, el mundo sensible cobran proyección y trascendencia a través de una continuidad agobiante que, en este caso, muestra sus perspectivas por medio de la convención teatral en busca de una adecuada aceptación por parte del espectador. El tiempo y el arte escénico presentan profundas vinculaciones para mostrar el paulatino y significativo desarrollo de los seres humanos a través de las circunstancias de la vida. El inevitable fluir de las horas y los meses que -a su vez- conforman el devenir histórico es el elemento estético por medio del cual se examinan las modificaciones morales que puede sufrir el alma humana.

Se debe recordar que habían transcurrido diez años desde que terminó la guerra civil sin que ésta alcanzara un verdadero cuestionamiento en la escena española; fue hasta el primer drama estrenado por el escritor español cuando la contienda bélica se convierte en temática teatral. La censura oficial -represión infamante que había impuesto el gobierno- impedía que este fenómeno se ofreciera espontáneamente permitiendo, en cambio, que un teatro de supuestas aspiraciones poéticas tuviera efecto. La insistente evocación de un ayer idealizado se manifestaba en representaciones reiterativas, manidas y sensibleras como tributo nostálgico a un pasado pleno de esplendores que, en realidad, no tenía

ninguna correspondencia con lo que vivía por aquellos años la realidad - española.

Como se había señalado anteriormente, la comedia, por su parte, al igual que el teatro heroico, habían sido dispuestos como la designación más conveniente para los intereses evasivos del gobierno franquista. Sin embargo, urgía una mutación artística hacia objetivos más reales que se relacionaran, congruentemente, con el momento histórico que se vivía: "... podría decirse que con Historia de una escalera se acabaron las bromas..."¹⁰⁴

Este drama se ofrece en el teatro español contemporáneo con una innovadora temática referida al malogrado desenvolvimiento de distintas trayectorias vitales. Su atmósfera espiritual se muestra en el desquebrajamiento moral de una serie de personajes que se determinan entre el "querer" y la impotencia apabullante en el no logro de las aspiraciones pretendidas. La apatía y la inmovilidad que consigna a los seres teatrales se muestra como alegoría en la invariabilidad de la escalera que, en realidad, no ha sufrido cambios ni modificaciones durante el compendio - temporal que se le ha establecido estéticamente. La consabida escalera - permanece fija en la escena a través de un tiempo estático y por la cual, pese a una buena cantidad de malogrados intentos, no se llega a ninguna parte. "¿Qué es Historia de una escalera? La respuesta no ofrece lugar a dudas: es la historia de una frustración colectiva. Ningún personaje del drama escapará a un destino sórdido, tejido por sucesivas y graves claudicaciones."¹⁰⁵

¹⁰⁴ Ricardo Doménech. "Cinco estrenos para la historia del teatro español" en Primer Acto, 100-101, p. 24

¹⁰⁵ Ricardo Doménech. El teatro de Buero Vallejo una meditación española, p. 79

En los requerimientos escenográficos de la obra, se presentan - cuatro puertas que pertenecen a cuatro departamentos en los cuales viven diferentes familias correspondientes a una clase media que se cobra muy caro el pertenecer a ella. En este ámbito social no se permite el libre albedrío para los personajes que lo significan y que pretenden, al salir de su timidez, alcanzar las promesas de la redención; la mutilación moral que los confiere en su propia culpabilidad es el estigma que un momento histórico y un sistema de vida ha designado para ellos.

A través del tiempo, las cuatro familias que presenta el drama se han interrelacionado profundamente en testimonios humanos -amistades, envidias, amores, resentimientos y matrimonios- que, en verdad, nunca alcanzan una realización moral ni anímica. El ejemplo de tan desalentadoras circunstancias se puede advertir en los pormenores que acompañan - la reciprocidad amorosa que se ofrece entre los personajes de la obra. - Fernando y Carmina hacen ostensible su promesa de amor mediante las insustanciales palabras de Fernando; después de corroborar su atracción mutua y la inconsistencia de su futuro, Fernando vuelca accidentalmente la jarra de leche perteneciente a Carmina mientras que, sorpresivamente, se cierra el telón. Esta circunstancia escénica que se da al final del primer acto resulta magistral desde el punto de vista dramático, ya que establece -evidentemente- una directa alusión a la estética de Félix María de Samaniego (1745-1801) y a los requerimientos de lo "no probable" que se manifiestan en la antigua fábula de La lechera.

El contexto ético -casi legendario- y siempre perenne de la literatura fabulista, en las manos de Buero Vallejo, abandona sus fueros -narrativos para convertirse en acción dramática. De esta forma, la moraleja de esta fábula, al presentarse en escena aplicada a una situación -

inquietante, retoma la intertextualidad de sus orígenes y concede un nuevo resurgimiento a la antigua anécdota que procede -en este caso- como recurso innovador.

En el segundo acto, que acontece diez años después del primero, en 1927, Carmina que sigue enamorada de Fernando -ante la orfandad y las penurias económicas- se ve obligada a casarse con Urbano, ya que Fernando, a su vez, se ha matrimoniado con Elvira, la hija de Don Manuel. El antiguo amado olvidó censurablemente las promesas amorosas hacia Carmina para alcanzar mayor holgura y comodidad -evidentes razones prácticas- ya que, por sí mismo, nunca hubiera abandonado la siempre precaria condición de su tierna juventud. Sin embargo, no logra realizar del todo sus propósitos materiales, ya que, una vez muerto el suegro, Fernando dilapidada el dinero de aquél quedando sujeto, nuevamente, a una situación económica tan grave como la que había sufrido anteriormente.

Fernando se escinde de la auténtica realidad que le corresponde para soñar, siempre, con la grandeza reparadora de un futuro promisorio; su falta de ubicación en el contexto social al que pertenece y la inconsciencia de sus pretendidas aspiraciones son los rasgos más sobresalientes de sus intereses. En su personaje quedan representados aquellos extraviados morales que esperan que el azar y la fortuna se encuentren a su disposición para concederles los merecimientos más elevados. El abrirse camino mediante los méritos personales está proscrito de la errada tabla de valores que los identifica, como si en ellos resurgiera, nuevamente, la Isidora Rufete de Benito Pérez Galdós (1843-1920) y sus delirantes formas de vida. Fernando, en su adolescencia, se identificaba con el individualismo burgués mientras que Urbano se inclinaba por el colectivismo; sin embargo, el tiempo pasa y los ideales fracasan. Ambos

caracteres han perdido las esperanzas de superación y se encuentran reducidos a una existencia opaca y sin ilusiones.

Carmina -en su personalidad teatral- es la representación de la mujer débil que no sabe luchar por el ideal amoroso que ella misma ha designado y, de esta manera, arrastra en sus determinantes morales la frustración inevitable del amor no realizado. Ella se entrega a la institución matrimonial no por amor ni por alcanzar la consolidación de una pareja armónica, sino por el apremio que las necesidades inmediatas mantienen sobre su inestable destino.

"En la tragedia personal -familiar- de estos personajes, hay una culpabilidad de origen: su inautenticidad (...) Y por lo mismo que son personajes trágicos deben expiar su culpa. Pero a la vez (...) la tragedia de estos personajes está íntimamente ligada a un medio social, aspecto éste en el que, probablemente, existen otros errores de origen, otras inautenticidades culpables, que están siendo expiadas." 106

Elvira, por su parte, es la imagen teatral de la mujer que está acostumbrada al logro de sus propósitos por medio del poder basado en el dinero; ella también falla en las circunstancias dramáticas que se plantean objetivamente, ya que aunque logra el matrimonio deseado con el ser que abiertamente había designado, nunca alcanza -en cambio- la reciprocidad afectiva de la pareja. La injuria y la frase impertinente están siempre en sus labios como testimonio humillante -reiterado reclamo- contra el cónyuge que no satisface, con la plenitud deseada, los afanes femeninos en cuanto a las pretensiones de sus ideales amorosos.

Urbano, pariente moral de Elvira, aprovecha la situación económica por la que pasa Carmina para ofrecerle matrimonio con un aparente heroísmo. La ambigüedad de esta actitud no es otra cosa, sino una forma

106 Ibidem, p. 83

definitiva de la fatiga moral y de las abyecciones que quedan fuera del auténtico sentimiento amoroso que debe existir para llegar a la unión matrimonial.

Fernando, Elvira, Urbano y Carmina se encuentran inmersos en una serie de pormenores sociales que no pueden librar ni superar. Estos pormenores parecen ser el aviso de un destino fatal. Ahora bien, en la otra perspectiva de la situación dramática está también manifestada la libertad que tienen los personajes y el uso de la misma mediante la capacidad de elección. En esta medida, los caracteres teatrales son responsables de sus propias realidades, de la promiscuidad física y moral en que viven y del fracaso potencial o real de sus sueños y aspiraciones. "Cada uno de ellos es culpable de haber elegido contra sí mismo, traicionando con sus actos sus mismos sueños y esperanzas. El origen del fracaso no está sólo en el mundo sino en la persona."¹⁰⁷

Tales determinantes se pueden aplicar también a los personajes de Rosa y Pepe. Estos forman el tercer matrimonio del drama; Rosa es también hija de Paca como Urbano y Trini y se ha casado con el hermano de Carmina, el cual -desde su más tierna juventud- dio muestras evidentes de su falta de juicio y de ser un tarambana de la peor especie. A pesar de la mala fama que abiertamente ha cobrado en el barrio, Rosa lo acepta, ya que la pasión los reúne y delimita en su sórdida convivencia. Esa fuerte atracción, sin embargo, no es permanente en la desastrada unión; Rosa, tiempo después, se ve obligada a regresar al seno familiar nuevamente. Como se puede advertir, todos los personajes pertenecientes a esta generación, por el sistema social en el que se encuentran inmersos

¹⁰⁷ Francisco Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 342

y por la equivocación de sus anhelos, han perdido el camino, y se encuentran -de golpe- con una perspectiva lamentable: la frustración y el resentimiento que mantienen porque no han alcanzado el logro estricto de sus ambiciones.

En el tercer acto, el dramaturgo plantea nuevamente el paso del tiempo que -en esta ocasión- suma veinte años más en la realidad urbana, y corresponde a 1947. A través de este lapso, la primera generación, la de los abuelos, ha desaparecido en su mayoría y al respecto sólo resta Paca como muestra del envejecimiento sin esperanzas y del deterioro moral de un sistema de vida seriamente afectado. Sin embargo, la sangre también se renueva en restablecidos frutos y surge una nueva generación que, en verdad, desconoce los yerros de los padres y las experiencias que pudieran haberles heredado a los jóvenes. Fernando hijo y Carmina hija son los nuevos personajes del drama que, en la búsqueda de su realización personal, sienten, al igual que sus progenitores, una atracción que implica la presencia de una temporalidad cíclica. Ante el disgusto de sus padres, el círculo se cierra sobre ellos y vuelven a vivir los afanes amorosos característicos de la pasada generación, dejando en el aire la promesa de un amor magnífico, ya que la obra termina reiterando la escena final del primer acto.

El enigma, como elemento participativo, queda permanentemente establecido en Historia de una escalera; sólo Dios y la conciencia de un lúcido espectador pueden saber si en esta ocasión los renovados personajes llegarán a realizarse o si -por lo contrario- establecerán las mismas limitaciones que tuvieron sus mayores para lograr su personal redención. En realidad, Fernando hijo y Carmina hija tienen la misma oportunidad que la generación que los precede: "Si son inauténticos y torpes -

(...) fracasarán; si, por el contrario, no cometen los errores de sus progenitores, es posible que conviertan en realidad lo que para ellos fue sólo un deseo. Cuando cae el telón, queda en pie, pues, una pregunta. Y con ella, la duda, el temor, la esperanza... Una esperanza que es conciencia de la libertad."¹⁰⁸

Como se puede advertir, el drama enuncia -con gran estoicismo- una franca apertura para las expectativas de la superación y de una vida mejor o, por lo contrario, la posibilidad de encontrar el deterioro y el fracaso. El espectador puede reconocerse en los caracteres teatrales que se le presentan al identificar su condición personal y por este motivo -lograr una profunda toma de conciencia; todo un universo ético se ofrece en el planteamiento renovador de la obra para aquel ser sensible que permanezca alerta y lo quiera aceptar. "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."¹⁰⁹

De tal forma, el público debe asimilar el hecho consumado de que no son las veleidades de una generación los fundamentos morales que llevan a la verdadera realización; el futuro se debe cifrar en la lucha personal, en la conciencia de una trayectoria vital, en la verdad sentimental y en la sabia asimilación del devenir histórico -funesta repercusión de la contienda civil en la España contemporánea- con serias afectaciones sociales. En el retrato estético que ha realizado plausiblemente el dramaturgo, la solución está en el individuo y en el cuestionamiento

¹⁰⁸ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 89

¹⁰⁹ Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 344

auténtico de su situación para no cometer, una vez más, los envilecidos yerros sobre los que se sostiene un pasado mediato o inmediato: "Ese retrato es minucioso por los múltiples datos que explícitamente se revelan; pero lo es también por lo que no se dice, por los sobreentendidos que gravitan constantemente en escena: por ejemplo, la guerra civil, de la que no se habla abiertamente ni una sola vez, pero que está allí y sus efectos casi se respiran..."¹¹⁰

El drama se testimonia como una semblanza profundamente humana que tiene como tema principal la agobiante opresión social sobre un ambiente determinado; atmósfera malsana en que, además, los seres sufren ostensiblemente por las carencias morales que los significan. La abulia, el miedo y la pereza se hacen dueñas de la acción dramática proyectándose en formas inconsecuentes de vivir; como ejemplo primordial de estas circunstancias está la traición que los personajes realizan sobre sus propios intereses personales. La única verdad que conocen es su propia mediocridad y la rebelión que sienten contra ella, pero que no saben encauzar para el logro de una mejor forma de existencia, porque el sistema social -dictadura militarista- los coarta palpablemente en las, de por sí, endebles perspectivas: "En consecuencia, como ya había dicho Doménech, la guerra civil era el protagonista oculto entre el segundo y el tercer acto. Lo implícito, lo alusivo se convierte en clave fundamental de la obra. Todo sucede en los entreactos. El realismo abierto del primer estreno de Buero se convierte en la primera mirada que el teatro español detiene sobre su historia reciente."¹¹¹

¹¹⁰ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 84

¹¹¹ Moisés Pérez Coterillo. "Regreso a Buero Vallejo. El concierto de San Ovidio", en Cuadernos El Público, 13, p. 25

Ahora bien, las erradas personalidades de Historia de una escalera -en la mala conducción de sus intentos vitales- confían en que el tiempo sabrá redimirlos de sus extremas penurias, como si éste fuera un sortilegio liberador o sus determinantes físicas tuvieran la posibilidad de decidir entre controvertidas e hipotéticas opciones. De esta forma, irresponsablemente, dejan al azar lo que es de su incumbencia, lo que ellos mismos deben labrar; el tiempo no implica o presupone las consideraciones de una reparación a los destinos humanos, porque semejante empresa queda fuera de sus leyes físicas. En cambio, la temporalidad en el drama se convierte en testimonio didáctico para el auditorio expectante, pues concede una fe estricta sobre los acontecimientos vividos, ya que por medio de las etapas teatrales se pueden examinar estrictamente las afecciones y equívocos que ofrece la realidad dispuesta por los personajes.

En un lapso determinado, comprendido en cuatro décadas exactas, el dramaturgo indaga lo que ha acontecido con un grupo social en cuanto a las causas de sus carencias. "Aquella intuición de Buero al hacer pasar la correa sin fin del tiempo, enhebrada al mástil inmóvil de la escalera, mantenía su virtualidad, cuando otras generaciones seguían desgastando los mismos peldaños y preguntándose por las razones de una frustración colectiva."¹¹²

Aunque el tiempo de las determinantes puramente vitales y el tiempo de la creación artística puedan tener ciertas coincidencias, en ambos casos lo que cuenta es la temporalidad interna del ser humano; el tiempo teatral -como toda forma de teatralidad estética- precisa de una

¹¹² Ibidem, p. 26

convención para expresarse. En Historia de una escalera esta convención se concede mediante el recurso de la evocación para lograr la síntesis - conveniente en cuanto a los propósitos críticos del drama. La vivencia - relativa a una realidad funesta se convierte en perecedera por medio de la memoria y el dramaturgo como el novelista tienen la función social de plasmarla por medio de la obra de creación; las consideraciones evocativas -generalmente- son el medio magnífico que tiene el escritor para - apoderarse de un momento anímico y conceder la especificación de lo permanente por medio de la estética: "El arte de la ficción consiste en tejer juntos el mundo de la acción y de la introspección, en entremezclar el sentido de la cotidianeidad y el de la interioridad."¹¹³

Si se examina la temporalidad dispuesta en la obra, el tercer - acto se presenta en 1947 -Historia de una escalera se escribe en 1948- - cuando los quebrantos de la guerra civil supuestamente habían quedado - atrás; pero tal postura es sólo un simulacro impuesto por el gobierno - imperante que, con sus dictatoriales procedimientos, lo que había logra- do -en realidad- era acrecentar el resentimiento colectivo. No se debe - olvidar, además, que del segundo al tercer acto se establece una distan- cia temporal de veinte largos años, de 1927 a 1947, lapso en que está - comprendida la temible época de la guerra civil y que el uso del inteli- gente recurso del tiempo es una forma -teoría del "posibilismo"* de si- - tuar la presencia de la lucha de una manera indirecta, pero inevitable.

¹¹³ Paul Ricoeur. Tiempo y narración, p. 185

*En repetidas ocasiones, Buero Vallejo ha declarado públicamente la capacidad que debe po- - seer el artista de denunciar las lacras sociales. A pesar de que sobre la obra de creación se precisen las formas impositivas de un régimen dictatorial, el dramaturgo debe encontrar vías estéticas para expresar sus consideraciones personales sobre la realidad social. A - esta actitud, el escritor español la llama "posibilismo". Ver Ricardo Doménech. El teatro de Buero Vallejo una meditación española.

Además, el establecer el conflicto en un paréntesis temporal significa - que se está aludiendo a un pasado sobre el que nadie "debe" hablar.

El primer acto, a su vez, se establece diez años antes en relación al segundo, o sea, que sucede en 1917. En esta época surge una generación cruelmente destinada a conocer las arbitrariedades que ofrece - la imposición de la tiranía militar: "Con verdadero acierto, Luis Iglesias Feijoo encuentra las correspondencias entre las alusiones de la obra y los sucesos de 1917 en el primer acto (momento de la huelga general que lleva a la prisión a Besteiro y a Largo Caballero), así como la previsible militancia anarquista de uno de los personajes."¹¹⁴

Como se ha podido observar, la inteligente estrategia estético-temporal permite dilucidar, con las luces de la historia y de la sociología, los acontecimientos que sucedieron cuarenta años antes de estrenada la obra y la franca repercusión que han tenido en el acontecer hispánico. En las vidas de los personajes principales así como en la de sus predecesores y continuadores, se encuentra la alegoría funesta de todo - un cuestionamiento generacional y temporal que se deduce de los equívocos caracterológicos que demuestran las personalidades teatrales; la repercusión de una atmósfera circunstancial establecida en un tiempo riguroso produce, lamentablemente, una realidad tan funesta como adversa para sus principales ejecutores. Como se ha señalado anteriormente, la pregunta sobre las actitudes de un núcleo social permanece en una sugerente duda y, en este sentido, la esperanza queda latente en la trayectoria de las temporalidades: "Lo que el tiempo y la distancia han podido variar para los lectores de hoy de Historia de una escalera debió ser, -

¹¹⁴ Moisés Pérez Coterillo. Op. cit., p. 25

en cambio, perfectamente diáfano para los espectadores que asistieron al teatro español."¹¹⁵

La dramática, a través de las edades, se ha enfrentado con una incisiva conflictiva al tratar de representar convencionalmente el tiempo, ya que éste no siempre se puede considerar en cuanto a los rigores de la preceptiva clásica. Buero Vallejo en su marcha, siempre firme, hacia los confines de la innovación no ha descuidado sus afanes experimentadores en lo que se refiere a los aspectos temporales. En Historia de una escalera, como se ha podido advertir, trata de recuperar el tiempo pasado para lograr un estricto cuestionamiento teatral al presentar a los diversos personajes dramáticos en tres épocas claves de su trayectoria vital. En Aventura en lo gris, en cambio, el tiempo íntimo y personal -en la plena significación de sus circunstancias- se precisa dramáticamente con una amplitud extrovertida para particularizar la importancia que las vivencias referidas en éste pueden alcanzar. La realidad onírica y personal es colocada estructuralmente como un puente introspectivo entre las dos grandes unidades que componen la obra, en el cual se puede observar el subconsciente de los personajes teatrales. En ambos casos, el tiempo dramático desconoce al tiempo real, pues, en definitiva, el fenómeno artístico se sitúa en un plano autónomo donde sólo importan las leyes de la convención estética.

En tal forma, se puede señalar, en relación al drama que obtuvo el primer lugar en el concurso Lope de Vega, que paralela a la escalera -alegoría permanente del estatismo social- se ofrece otra escalera temporal sustentada en los predomios de la técnica en cuanto a la obra de

¹¹⁵ Ibidem, p. 25

creación, ya que en el drama el tiempo es manejado desde el punto de vista estructural como un juego de peldaños acumulativos y descendentes en que los personajes demuestran sus personales circunstancias en relación a ese devenir. El propósito teatral es plantear escénicamente los menesteres ocurridos durante cuarenta años de dinámica vital con las divergencias y especificidades que los muy distintos seres dramáticos requieren en el examen de su trayectoria espiritual. En tal sentido, el teatro se convierte en perspectiva sintética e innovadora, pues enfrenta toda una problemática al llevar, hasta el espacio sacralizado de un escenario específico, la suma moral de un proceso humano en sólo dos horas reales.

En Historia de una escalera la circunstancia absoluta del tiempo cronológico no existe, rigor estricto de la hora y el minuto como sucede en Madrugada; el tiempo, en cambio, está sujeto a las leyes de la convención estética y por medio de ellas -estructura temporal- se logra proyectar una realidad totalitaria en cuanto a los accidentes y variaciones del devenir social. "Buero está planteando por primera vez una mirada al pasado reciente de la historia española, al hacer coincidir el último acto con el tiempo de la representación y situando veinte y treinta años antes los actos segundo y primero respectivamente."¹¹⁶

Los acontecimientos objetivos en cuanto a la seriación anecdótica mantienen un enfoque de tipo realista determinado en diversas acciones que resumen críticamente el acontecer vital de los seres dramáticos. En este sentido, el tiempo teatral se convierte en testimonio ético y sumario, ya que los equívocos que los personajes cometen en el

¹¹⁶ Ibidem, p. 25

primer plano temporal tienen definitiva consecuencia en el segundo y, a su vez, las causas y efectos que se acumulan en estas dos circunstancias prevalecen con sus repercusiones de comportamiento -desenlace y culminación- en el tercer plano temporal. El recurso escénico se conduce a dilucidar, sugerentemente, las consideraciones éticas y los yerros humanos, ya que los personajes de ficción resultan "... seres perfectamente reconocibles, condenados al fracaso y a la sordidez mientras el tiempo pasa -inclemente."¹¹⁷

Si bien, el manejo del tiempo en el drama referido tiene como antecedente al mismo García Lorca -Doña Rosita la soltera- dentro de España, Buero Vallejo, a la manera de John Priestley (1894-1984) en La herida del tiempo usa la estructura temporal para ofrecer la realidad estremecedora de un universo profundamente humano, pues la labor teatral, en este caso, se ofrece como un acercamiento crítico con certeros e innovadores enfoques sociológicos.

¹¹⁷ Ibidem, p. 25

4.4.2 MADRUGADA

En la obra Madrugada -estrenada en 1953- Buero Vallejo, parte de los principios aconsejados por la preceptiva clásica en cuanto a la jornada de veinticuatro horas para que la realidad recreada en el escenario adquiera una estricta concreción. El experimento resulta libre e innovador al fundir los moldes tradicionales característicos del tiempo teatral con la dinámica misma de la acción para llevar este binomio hasta sus últimas consecuencias. Así, el fluir temporal es riguroso en sus perspectivas; la carrera es contra el reloj, las manecillas de éste no deben pasar de ciertos límites establecidos, pues la frustración caerá sobre el personaje principal y el desencanto sobre los ánimos del espectador. La situación permite que la tensión dramática se acreciente a cada momento y que el tiempo mismo -riguroso e inevitable- se convierta en toda una personalidad en el desarrollo teatral.

Esta consigna estética se combina con ciertos elementos tomados de la novela policiaca que se manifiestan como formas de acción y suspense: una incógnita que se muestra como objetivo persecutorio para los afanes de la protagonista, un cadáver que permanentemente -efigie dramática- está presente en escena sobre la inquietud anímica del público expectante, un grupo de sospechosos que puede modificar su ambigüedad caracterológica en culpabilidad comprometedora, una herencia que se ofrece inciertamente para denotar la ambición desmedida que reside en la voracidad del ser humano, una severa ama de llaves que custodia rigurosamente los intereses de su señora, un aullido espeluznante que rompe alevosamente el silencio nocturno y, como especial recurso dramático, una inte-

ligente celada para que el culpable confiese sus personales yerros.

Sin embargo, el escritor no se queda sólo con lo externo de las circunstancias tonales, sino que la obra cobra absoluta entereza y profundidad porque conserva los intereses humanos que caracterizan a la singular dramaturgia bueriana. La incógnita, si bien estriba en un misterio que requiere su desvelamiento y dilucidación, el enigma no se establece sobre un siniestro común de orden policiaco como es el robo, el secuestro o el asesinato. El objetivo a seguir, en este caso, resulta de gran originalidad, pues requiere el conocimiento estricto de la verdad sobre un acontecimiento que sucedió aproximadamente hace unos seis meses; se trata simplemente de una intuitiva suposición de tipo moral que flota en el ambiente, suposición que se esconde detrás de los personajes y que puede cambiar la vida de los mismos, especialmente la de la protagonista. Además, el motivo que se debe descubrir se magnifica como fundamento indispensable para la acción teatral y para los cuestionamientos éticos característicos de la dramaturgia de Buero Vallejo.

De tal manera, la verdad como certeza moral -en cuanto a los principales intereses del drama- se convierte en tema primordial de la elaboración estética; la verdad se oculta en la potencia de sus horizontes porque aparece velada y escondida en los reveses morales del mundo cotidiano y la gran tarea de la protagonista, en realidad, es el indagar la misma para resguardarse en ella como forma de salvación personal ante las veleidades de un grupo de seres controvertidos.

A manera de inicio, la obra establece la muerte de una afamada personalidad del mundo del arte y de la pintura; Mauricio, que así se denomina el referido esteta, vivía en compañía de su amante llamada Amalia. El fallecimiento ocurre poco antes de abrirse el telón y ésta se

encuentra verdaderamente desconsolada por la situación, pues además del irremediable dolor que le causa la pérdida, desde hace tiempo había existido cierto distanciamiento en las relaciones entre ambos personajes. Amalia sabe que esto se debe, posiblemente, a las infamantes calumnias que la intriga ajena supo poner en los oídos del recién fallecido.

La duda, sin embargo, no permanece ahí; ella necesita conocer los acontecimientos reales que la han separado de su pareja para que pueda salvar la integridad de su intachable conducta y la verdad de su amor. La protagonista sabe que, ante los funestos sucesos, sólo tiene esa noche para averiguar la incógnita que se esconde detrás de sus recelos y de la muerte del amado; sabe también que de no investigarla, así, ante el cadáver mismo, no lo podrá ya hacer nunca. De aquí surge un inteligente plan que sólo un alma insatisfecha -requerimiento espiritual- es capaz de concebir.

Mauricio ha fallecido en la madrugada y, ante lo extremo de la hora para las disposiciones sociales establecidas, es excesivamente tarde para que la enfermera que lo ha cuidado hasta el último momento pueda retirarse. Por esta causa, Amalia le ofrece la conveniente hospitalidad de su hogar para que -más tarde- se pueda trasladar e inicie adecuadamente sus labores. Así insiste en que la mujer permanezca en la habitación del finado, pues ahí se encuentra un cómodo sillón en donde puede descansar tranquilamente, ya que si lo hace en otro lugar de la casa los preparativos del funeral podrían molestarla.

En realidad, estas circunstancias son dispuestas racionalmente por la protagonista para citar a los familiares de Mauricio de los cuales sospecha y aparentar, ante los ojos de éstos, que el pintor vive todavía y que sigue bajo el cuidado de la consabida enfermera. Los parien-

tes que, en general, son unos seres nimios de empobrecida estirpe moral se presentan rápidamente después de ser llamados, como si fueran aves de rapiña listas para convertir la materia humana en despojo. Entre ellos se encuentran Dámaso, hermano de Mauricio, su esposa Leonor y su hija Mónica, Lorenzo, también hermano de Mauricio y su hijo Leandro que, siempre, de alguna manera, ha pretendido a Amalia. Todos -menos Mónica- vienen con un sólo propósito en el alma: la posesión de la considerable fortuna que Mauricio, con toda honestidad, supo reunir debido a su triunfo personal como pintor.

El matrimonio compuesto por Dámaso y Leonor ha sido conformado, en cuanto a la acción dramática, con los vínculos de la complicidad moral en función de la línea de conducta que ambos representan. Son los parientes pobres que llenos de resentimiento por su situación personal creen merecer, obligadamente, la largueza ajena. Sin mayores consideraciones para su hermano, no le han pedido, sino exigido grandes cantidades de dinero para lo cual no han tenido impedimento en usar a su propia hija. Mónica ha realizado una constante demanda en las frecuentes visitas que la adolescente tenía que hacer al pintor y a Amalia, obligada por sus padres.

El matrimonio resulta tan falso en sus pretensiones de señorío que el escritor, para dar mayor énfasis dramático a semejante circunstancia caracterológica, lo ha relacionado con dos objetos de poca monta con los que ellos pretenden respaldar una supuesta hidalguía: él porta una falsa condecoración en el pecho mientras que ella usa unas pulseras de oropel que mueve, con toda cursilería, a la menor provocación.

En Mónica, en cambio, se precisa la juventud y la sangre nueva de una generación menos envilecida que la de sus padres en cuanto a la

envidia y los degradados placeres de la maledicencia. Ella deambula en una conflictiva existencia ética que se debate entre las imposiciones -resentimiento social- a que la arrastran sus progenitores y la enaltecida verdad que Amalia representa. En Mónica se inscribe la oportunidad que, de hecho, toda la dramaturgia bueriana concede a las nuevas generaciones, quienes no han sido afectadas por el envejecimiento caduco de cierto sistema de vida, y se establecen como la esperanza humana y conciliadora de reconfortantes expectativas.

Ahora bien, si la mayor parte del núcleo familiar se sostiene en los desmanes de la ambición, Amalia -por su parte- posee dignidad y ética. Ante la actitud de ellos, está dispuesta a hacer una interesante permuta: el dinero que legalmente le pertenece (pues, muy a tiempo, Mauricio contrajo matrimonio con ella y testó a su favor -aspecto circunstancial que los parientes desconocen-) a cambio de la verdad sobre la calumnia cometida contra su persona. Hace unos meses, la familia tuvo una obligada reunión social en la que estaba presente Mauricio y en la que algo específico sucedió pues, desde aquella oportunidad, cambió la actitud del amado. Por esta razón, ella decide cuestionar, enfáticamente, lo que ocurrió en la señalada ocasión.

Amalia sólo cuenta con su fiel ama de llaves que, identificada con su conducta, está dispuesta a llegar a cualquier extremo para auxiliarla. Sabina es el nombre de esta mujer, que parece resurgir de la tragedia antigua en la evocación de sus anhelos, pues, cual el "corifeo" de las semblanzas clásicas, la única trascendencia de su temperamento teatral es la consumación final de los propósitos de la protagonista. Su vida propia y sus sentimientos no son considerados por el escritor para el planteamiento dramático; en ella se establece el desdoblamiento, la

complicidad y el reflejo del carácter principal. Lo único que revela como consigna caracterológica este especial personaje es la lealtad hacia su patrona a la cual debe ayudar en sus propósitos para que ésta logre conocer la calumnia y pueda limpiar su nombre.

Por otra parte, en Madrugada se ofrece un aspecto imposible de olvidar para el desenvolvimiento de la acción dramática que son los límites que impone una rigurosa teatralidad. Amalia sólo tiene hasta las seis de la mañana para conseguir lo requerido, ya que a esa hora recogerán el cadáver para conducirlo a la capilla ardiente. La presencia indispensable de un enorme reloj de pie es indicada por el dramaturgo en las acotaciones escenográficas para testimoniar estricta, poderosa e inexorablemente el tiempo escénico que, en este sentido, toma una importancia trascendental en el desarrollo mismo de los acontecimientos dramáticos. De esta manera, el tiempo de la acción teatral coincide -voluntariamente- con la temporalidad estricta y concreta de la representación.

En cuanto a la celada que la protagonista ha fraguado, ésta hace creer a los parientes -con las apariencias simuladoras que ha dispuesto- que el testamento está a favor de la familia, pero que si Mauricio -agonizante- reacciona vitalmente, Amalia será la heredera de la enorme fortuna que deja el afamado pintor. Ella, supuestamente, puede lograr tales objetivos por medio de recursos médicos y esto, justamente, es la principal arma que tiene contra sus enemigos. "Lo que busca al urdir la trama, es que se descubra de entre los familiares quién ha sembrado la discordia en su intimidad con Mauricio."¹¹⁸

Amalia se propone averiguar la verdad no por satisfacer los

¹¹⁸ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 253

resquebrajados de una simple veleidad, sino para conceder calma -verídica - necesidad- a su personal universo moral. El complemento que ella necesita para redimirse póstumamente de los celos que pudieran oscurecerla - reside en el descubrimiento de la intriga que se ha urdido contra ella: "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 repre-- sentado por Amalia, puro, que es el que triunfa en el drama."¹¹⁹

La protagonista requiere el conocimiento estricto de los acontecimientos porque sobre ellos -la repercusión que puedan implicar sobre su pasada vía amorosa- fundará una nueva vida para el futuro. Al formar parte de los seres "contemplativos", la trayectoria de su contexto personal se establece en las jerarquías del comportamiento ético y exige, - para el ámbito de personalidades que la rodean y, por supuesto, para ella misma, la solidez de una conducta íntegra. Su exigencia moral ha - sufrido un resquebrajamiento que precisa inmediata reparación para continuar, con toda plenitud, su vida con la conciencia de que la infamia - ajena no empañará su destino personal. Tales empeños se establecen en un propósito que se convierte en alegoría moral; a la manera de los autos sacramentales, la verdad se dignifica como valor absoluto y se muestra - como una forma de sublimación dramática.

En el desarrollo de la acción, el cuadro familiar queda finalmente constituido con la presencia de Paula, pariente lejana que, sorpresivamente, se presenta sin ser llamada en el lugar de los acontecimientos. Su imprevista aparición escénica se sostiene en una explicación

¹¹⁹ Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., pp. 353-354

justificada, pues en una reunión social ha escuchado que Mauricio se encuentra agonizante.

Ella está unida amorosamente con Leandro y quiere conocer cuáles son los verdaderos sentimientos que tiene éste para con Amalia. La llegada del nuevo personaje femenino es un recurso estructural con el cual se da relevancia al conflicto teatral que, de por sí, ya se manifestaba sumamente controvertido. Paula, de alguna manera, se establece como reflejo caracterológico de la misma protagonista; ambas luchan por la dignidad de un comportamiento y por la consideración sublime que se muestra en la verdad.

Con todas las circunstancias antes referidas, la tensión dramática crece ostensiblemente hasta que, en un momento culminante, Lorenzo da muestras de la sordidez de sus designios y trata de llegar hasta su hermano -aparentemente moribundo- para robarle los últimos alientos de su supuesta agonía, asesinándolo e impidiendo, de esta manera, que pueda modificar el testamento.

Finalmente, Amalia ejerce tal presión psicológica que en un momento dado los culpables terminan por descubrirse acusándose recíprocamente: Lorenzo y Leandro, cada uno por su parte, han llegado hasta Mauricio para llevar a sus oídos la intriga contra la protagonista y quebrantar, acremente, el amor que caracterizaba la unión. De esta manera, el hilo se rompe por lo más delgado y la consigna de Amalia se cumple -con toda plenitud-, ya que la verdad ilumina el porvenir de los seres dramáticos, y esto parece mostrarse en la luz de un nuevo amanecer que penetra, desde afuera, hasta la escena misma.

La protagonista, por su parte, ofrece ahora parte de su herencia para Leonor y Dámaso, así como estudios y dignidad social para Mónica

ca, pero para el deleznable Lorenzo sólo existe la palabra "asesino" y - para el intrigante Leandro -por la definitiva doblez de sus actos y condicionamientos dramáticos- el enfático rechazo que le profesan tanto - Amalia como Paula. Lorenzo y Leandro, padre e hijo respectivamente, son dos astillas provenientes de un mismo leño a pesar de sus diferencias - personales; son entes dramáticos que se muestran hacia el mundo con los mismos y execrables procedimientos característicos de seres deteriorados, ya que el engaño, la intriga y la perfidia los conforman. Si en el presente que testimonia la obra están disgustados es porque la alevosía de ambos se ha convertido en desenfadado antagonismo debido a la rivalidad de intereses personales y, además, porque el dramaturgo así lo ha determinado para aumentar -acertadamente- el suspenso teatral; el distanciamiento de sus personalidades en el planteamiento de la obra no permite - que el auditorio expectante pueda advertir, antes de tiempo, la complicidad y culpabilidad que se determina entre padre e hijo.

En cuanto al enfoque de la temporalidad en el drama, es indudable que éste toma una importancia definitiva en el manejo que el escritor le concede, puesto que el objetivo es experimentar con este recurso teatral. En el orden de las generalidades, el tiempo dramático se establece como una forma de ficción que está contenida en el tiempo real de los acontecimientos vitales, y estas dos perspectivas -la subjetiva correspondiente a la expresividad artística y la cronométrica referida al mundo objetivo-, aunque tienen ciertos puntos de enlace común por necesidades de la representación, de hecho, son profundamente dispares. En el planteamiento estructural de Madrugada -en cambio- estas directrices resultan absolutamente similares y esta circunstancia provoca un juego - de nuevas perspectivas a las que el espectador se ve sometido, ya que -

ambas temporalidades se estimulan recíprocamente logrando un nuevo enfoque en las formas de la teatralidad.

Por otra parte, no hay que olvidar que en la literatura dramática la vivencia personal de un momento puede trasladarse a la escena - por medio de un lapso mayor que la experiencia original o, por lo contrario, ese mismo estado en cuanto a una especificidad anímica se puede denotar en un tiempo teatral mínimo -concreción indispensable- por la impostura obligada de las limitantes temporales que prevalecen en las convenciones dramáticas. En Madrugada estos principios rompen sus premisas, puesto que el tiempo es uno solo objetivo y real, ni es más amplio ni más condensado que la vida misma. Esta discrepancia con las normas establecidas es de gran interés, pues presenta desconocidas perspectivas en el panorama de la expresividad teatral. Las dos realidades se enlazan y se estrechan provocando que el espectador olvide la lejanía habitual que le confiere su carácter de observador para comprometerse -más que nunca- en la dinámica de la acción teatral.

Generalmente, el tiempo ofrecido en un espacio especialmente dispuesto se encuentra relacionado con el desarrollo escénico como forma potencial del drama: "Los momentos del tiempo de la aventura están situados en los puntos de ruptura del curso normal de los acontecimientos, de la serie normal práctica, causal o de fines; en los puntos donde esta serie se interrumpe y cede su lugar a la intervención de las fuerzas no humanas del destino, de los dioses, de los malvados."¹²⁰ En este sentido, el tiempo estético es -generalmente- un tiempo sugestivo en que alcanzan mayor proyección los perfiles mismos de un acontecimiento espe---

¹²⁰ Mijail Bajtin. Teoría y estética de la novela Trabajos de investigación, pp. 247-248

cial. El tiempo interno, íntimo y personal toma una trascendencia sin -
igual para las directrices del arte teatral y se separa, en la mayoría -
de las ocasiones, de la realidad como determinante lógica de una tempo--
ralidad concreta.

Sin embargo, en el caso de Madrugada -específica circunstancia-
no es el tiempo anímico el que se ofrece al espectador, ni tampoco es el
tiempo convencional el que transcurre abarcando, hipotéticamente, lapsos
desmesurados en una concreción supuesta. En esta ocasión, el dramaturgo
se inclina por la experimentación de lo contrario, del rigor realista en
cuanto al fenómeno temporal: la unidad de tiempo vuelve a recrearse como
ocurría en la antigüedad. Esto no sucede tan sólo como correspondencia -
con la unidad de acción y de espacio, sino que -en la inquietud misma de
las indagaciones teatrales- el dramaturgo se hace radical y olvida las -
veinticuatro horas dispuestas por los principios clásicos para reducir -
hasta un mínimo el tiempo teatral logrando una nueva y singular forma de
suspenso.

Si en el famoso cuento Los teólogos, Borges señala, en relación
al personaje de Aureliano: "Redactó unos párrafos; cuando quiso escribir
la tesis atroz de que no hay dos instantes iguales..."¹²¹ En este drama,
en cambio, el tiempo cronométrico, objetivo, que tiene capacidad de me--
dición física, es también el tiempo estético de la acción dramática; la
unidad de tiempo se establece tan sólo en dos horas trascendiendo las -
normas antiguas. Los acontecimientos que se presentan en el esce--
nario transcurren dentro de los límites mismos de la objetividad. En
tal medida, lo supuesto y lo real olvidan sus discrepancias y se identi-

¹²¹ Jorge Luis Borges. El aleph, p. 45

fican en una misma posibilidad, ya que, como se puede observar, el tiempo escénico sostiene definitiva relación y complicidad con la temporalidad que el mismo espectador puede considerar -hipótesis de lo estricto- en su reloj de pulso. Ahora bien, ambos caminos son válidos para la gestación artística, de una u otra manera, al hacer uso de un tiempo ideal o al emplear un tiempo real, como en este caso, el creador se apodera de un acto singular para otorgarle significación y trascendencia.

El reloj que se pide en los requerimientos escenográficos de Madrugada toma vida franca en el desenvolvimiento de la obra al perder - su carácter simplemente utilitario para convertirse -función del transcurrir temporal- en el gran personaje de la trayectoria dramática. El consabido reloj, siempre presente en la escena, sirve de enlace en cuanto a las suspicacias y emociones que el riguroso paso del tiempo acrecienta y delimita. El suspenso del acontecer dramático se plantea por medio de esa temporalidad única en que las emociones de los personajes y del auditorio expectante sufren una muy interesante combinación, pues el teatro se asimila a la vida real y la vida real se aproxima al arte teatral.

Como ya se ha señalado, en Madrugada la unidad de tiempo se trasciende y se establece en los ciento veinte minutos, ni uno menos ni uno más, que generalmente el espectador está presente en el ámbito espacial llamado teatro. En este fenómeno dramático-temporal hasta el intermedio ha cobrado precisión y enlace con la estructura teatral; cuando después del entreacto el telón vuelve a abrirse descubriendo las posibilidades de esa otra vida que acontece en el ámbito teatral, en el reloj escénico han transcurrido, justamente, los mismos quince minutos que corresponden al intermedio: "Ya que las limitaciones narrativas de la es-

cena son siempre tan grandes, incluso cuando tratamos de disminuirlas, - aumentémoslas por esta vez.' Y ha concebido una acción continua, desa--- rrollada en absoluta unidad de tiempo, pues los minutos del único entre- acto de la obra se cuentan también tras el telón."¹²²

De esta manera, para lograr una pauta expresiva de extremo sus- penso, la innovación experimenta con el fenómeno temporal reduciéndolo - al máximo posible para que en la determinación de un tiempo mutuo la - conflictiva de los seres teatrales alcance cauce y decisión definitiva. En síntesis, el texto dramático se puede comparar a una partitura en la cual es indispensable indicar el esquema rítmico de la estructura musi-- cal -temporalidad dispuesta- en cuanto a una posible interpretación; el fluir de los instantes rebasa los límites de la convención y se convier- te en veracidad y realismo absoluto, ya que el histrión y el público - quedan sometidos a la tensión emotiva provocada por la originalidad na-- turalista del tiempo común.

¹²² Antonio Buero Vallejo. "Comentario" a Madrugada de Antonio Buero Vallejo en Teatro - Español 1953-1954, p. 143

4.5 ALTERACION DE LAS CONVENCIONES ESPACIALES TRADICIONALES

El espacio, en general, se precisa a través de las edades como el ámbito físico en que se hallan establecidas las realidades objetivas y las conciencias humanas, pues se inscribe en la trayectoria del mundo como la materia en la que está inmerso el hombre y su mundo real.

La concepción física del espacio se puede convertir, entre muy variados aspectos, en objetividad y requerimiento dramático. En este sentido, el espacio teatral implica potencialmente la representación de un cosmos en que tiempo, acción y palabra se proyectan como forma de comunicación: "... cambiar el destino de la palabra en el teatro es emplearla de un modo concreto y en el espacio, combinándola con todo lo que hay en el teatro de espacio y de significativo..."¹²³

El sentido de las formas espaciales en el teatro surge de la acción creada en la dimensión textual del drama mismo. El ámbito que el escritor designa implica un sitio específico en que se desenvuelven los seres imaginados, pues el fenómeno teatral precisa de un lugar físico que sirve de entorno objetivo o subjetivo a los caracteres humanos que dan testimonio de sus conflictos en un medio singularizado. "En este sentido, podemos sostener que el espacio escénico y la puesta en escena son (...) siempre tributarios de la estructura y del espacio dramático del texto."¹²⁴

En la mayoría de los casos, el espacio se encuentra delimitado de las zonas ocupadas por el auditorio; dos atmósferas humanas y morales enfrentan sus perspectivas en el sentido esencial del teatro, la del es-

¹²³ Antonin Artaud. *Op. cit.*, p. 81

¹²⁴ Patrice Pavis. *Op. cit.*, p. 180

pectador y la de la creación artística. "... el espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan sin cesar en nuestra percepción, construyéndose recíprocamente el uno al otro..."¹²⁵

De esta forma se da una dualidad de fuerzas atrayentes y de códigos identificables que logran la recíproca comunión que pide inevitablemente el arte. El espacio implica siempre una relación entre el histrión y el público asistente.

Ahora bien, el espacio dramático -en sí mismo- presenta una contraposición en la concepción del mundo establecida que, a su vez, corresponde a la controversia que prevalece filosóficamente en toda obra teatral. Protagonista y antagonista determinan la oposición de sus intereses, los cuales se pueden identificar con zonas contrarias plenamente definidas e instituidas en el juego dramático. La especificidad y las controversias prefiguradas por el escritor crean sus propias formas en la realización de la puesta escénica.

Como ya se ha señalado, la configuración del espacio teatral surge del acercamiento a la obra literaria y de la concepción vital que ésta presenta. De esta manera, el espacio hipotético que se establece a través de un texto ideal toma vida por medio de la convención escenográfica. "El diseño escénico es un espacio organizado que se llena con signos y símbolos, y está vivo con formas y objetos, colores y materiales. De este ordenamiento surge un mundo que atrapa la atención del espectador y actúa como una revelación."¹²⁶ Las consideraciones espaciales se concretan en la representación por medio de la convención escenográfica que recrea una realidad y delimita el marco de acción de los personajes.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 180

¹²⁶ Denis Bablet. *Op. cit.*, p. 16

Sus posibilidades son variadas e interesantes, pues resultan incommensurables en el libre sentido de la fantasía.

El llamado espacio sacralizado se significa -de una o de otra manera- como el espacio de la ficción; éste se inscribe en su proyección estética como una forma de ilusión, ilusión que se escinde de su connotación preconcebida para otorgarse a los ojos del espectador como realidad absoluta. "El espacio de la escena es utilizado (...) en todas sus dimensiones, en todos los planos posibles. Pues además de un agudo sentido de la belleza plástica, estos gestos tienen siempre como objetivo -último la dilucidación de un estado o un problema espirituales."¹²⁷

Si en la indagación teatral del siglo XX el tiempo ha sufrido una verdadera dislocación, el espacio -sociedad inseparable- también ha abandonado las convenciones de una representación puramente tradicional para establecerse en nuevas consideraciones expresivas. Posiblemente, este cambio en cuanto a formas establecidas proviene de las convicciones vanguardistas que -en su insistente experimentación- proporcionan una libertad de perspectivas estéticas que alcanzan los distintos elementos del fenómeno dramático.

"... durante la primera mitad del siglo, las reformas 'decorativas' jugaron un papel considerable en el esfuerzo por renovar el teatro."¹²⁸ En los años veinte -especialmente- los nuevos "ismos" realizaban toda clase de tentativas y supuestas irreverencias en el espacio teatral, pues las reformas que en éste presentaban los escenógrafos manifestaban un importante papel para las consideraciones teatrales. La apertura que tales tendencias lograron se muestra en el panorama actual

¹²⁷ Antonin Artaud. Op. cit., p. 63

¹²⁸ Denis Bablet. Op. cit., p. 21

como una franca autonomía artística. Los intereses experimentales se han preocupado por encontrar toda clase de recursos y de ofrecimientos que favorezcan los nexos entre la acción teatral y el público.

Buero Vallejo, por su parte, se interna en ciertas obras en busca de nuevas posibilidades espaciales para sugerir formas innovadoras a la realidad dramática. En algunas aportaciones, el espacio se aleja de la concepción burguesa y tradicional para convertirse en indagación del planteamiento escenográfico que se atiene a la temática moral y vital de los personajes. El espacio se organiza a partir de los seres teatrales y de la representación de sus conflictos, pues sus relaciones de proximidad o alejamiento con éste trazan los perfiles estéticos en el sentido mismo de la representación. En la dramaturgia bueriana -frecuentemente- el espacio es un reto creativo; de aquí el uso del llamado escenario múltiple y de las diversas concepciones escenográficas que usa el dramaturgo español. "Esta posición del autor y su concepción eminentemente plástica del escenario (...) suponen una contribución llena de interés a esta gran cuestión que tiene planteada el teatro contemporáneo: la investigación del espacio escénico."¹²⁹

¹²⁹ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 49

4.5.1 EL TRAGALUZ

Por medio de la modificación espacial, Buero Vallejo concede nuevos elementos de expresión a las formas teatrales en la obra El tragaluz, estrenada en 1967. El escenario se establece en una dimensión más profunda que la horizontalidad habitual y, debido a este recurso, el espacio teatral se convierte en una cavidad que da la idea de un sótano miserable en el que se presentan las pasiones de los personajes teatrales. Esto tiene por objeto que el espectador se motive profundamente al contemplar los acontecimientos y las deterioradas vidas que se debaten en el singular e innovador vacío dramático en cuanto a la insospechada perspectiva que se advierte.

En la muy vasta producción del dramaturgo español, ninguno de sus dramas anteriores es tan valioso en la apreciación del público y de la crítica como éste. Entre sus más destacadas intenciones estéticas se presentan los siguientes aspectos dramáticos: la España franquista y las repercusiones de la guerra civil, la perspectiva crítica que concede la historia, las coincidencias con el teatro brechtiano y, especialmente, la experimentación que se determina respecto al espacio teatral.

Al iniciarse la trama, se presentan dos investigadores, pareja de hombre y mujer, quienes supuestamente pertenecen a una dimensión futura que debido a sus adelantos técnicos tiene la posibilidad de recobrar el pasado. Este movimiento temporal, que tanto ha idealizado la humanidad, en este caso se enfoca sobre una familia que en las postrimerías de la guerra civil española vive una serie de acontecimientos de los que no se recobrarán jamás; afecciones que años más tarde -en el tiempo escogido por los investigadores para su experimento- tienen si---

nuestras repercusiones.

Cuando la acción evocadora se inicia, la familia -formada por - el padre, la madre y el hijo menor- vive en un sótano de precarias condiciones; el hijo mayor, por su parte, se ha separado de sus parientes y vive solo en un departamento de mayores condiciones económicas. Vicente, que es el nombre de este personaje, visita de vez en cuando a la familia y la protege económicamente por un terrible remordimiento que se dilucidará en el clímax del drama. El trabaja en una empresa editorial en franca expansión y progreso; realiza, entre otras acciones, dudosos manejos contra un escritor llamado Eugenio Beltrán que escribe Historia secreta. Esta circunstancia se ha considerado como autobiográfica en relación a Historia de una escalera y recuerda también la personificación idealizada que supone Carlos Díaz Ferrer en Las cartas boca abajo (1957); ambos personajes resultan todo un símbolo del "deber ser" y ambos nunca aparecen en la escena, ya que sólo se sabe de ellos por las referencias que dan los demás caracteres del drama.

Vicente es el personaje trágico que llega a su destrucción por sus propias culpas. El cometió una afrenta imperdonable al atentar contra los suyos; tal situación se establece como directa alusión a las leyes de la herencia que, de tal forma, son enaltecidas en la obra. Cual Silverio en Hoy es fiesta pierde la posibilidad de ser perdonado y por eso recibe el supremo castigo. Es un ser sumergido en los lineamientos de la "praxis", ya que se adhiere a la primera oportunidad de salvación que le confiere la vida y siempre condiciona los actos que ejecuta a la conveniencia personal.

Para sus ansias de triunfo no se muestran limitaciones de integridad moral; cuando una situación lo amerita es un revolucionario con--

sumado y cuando otras alternativas lo requieren las actitudes reaccionarias se advierten en su conducta. No importa cuál sea la condición ética ni la adecuación política, no hay escrúpulos que eviten la consumación del objetivo premeditado en la actividad que lo significa. "Vicente, a lo largo de su vida, ha elegido (...) lo que es en el fondo: un oportunista, un arribista. (...) Vicente es víctima de su sociedad y de su tiempo, pero él ha decidido serlo. Es víctima y es culpable (...) Cuanto más culpable, más víctima; cuanto más víctima, más culpable."¹³⁰

Encarnación es la secretaria de Vicente -muchacha huérfana, de origen humilde y pocos estudios- que, de una manera casi obligada, sostiene relaciones sexuales con éste pues depende de su trabajo para enmendar su precaria situación económica. Encarnación es la imagen misma del desamparo, ya que se encuentra desprotegida en un ámbito de hostilidades; provinciana de origen, tuvo un padre que le dio lo mejor de sí mismo para que ella lograra mejores perspectivas sociales.

Tal personaje es el estereotipo de la insuficiencia femenina que se reitera volitivamente en la dramaturgia de Buero Vallejo; eco de otras personificaciones dramáticas como es Isabel en Aventura en lo gris, Daniela en Hoy es fiesta, Irene en Irene o el tesoro, Fernandita en Un soñador para un pueblo y como será, en un futuro creativo, Charito en Caimán (1981). En la obra bueriana, en general, se da una inclinación hacia la figura masculinista; la mujer -complemento y recreación de la pareja- es dignificada o envilecida por el varón. Es considerada como una personalidad sensible que se estremece ante una realidad adversa contra la cual pide apoyo y reivindicación.

¹³⁰ Ibidem, pp. 117-118

Encarnación conoce en la oficina a Mario, el hermano menor de la mencionada familia, quien realiza trabajos eventuales para la editorial, y se inicia un enamoramiento entre ambos. El triángulo pasional alcanza extremadas complicaciones cuando los dos hermanos descubren la intrincada situación en la que están envueltos; Mario piensa casarse con Encarnación, pero ella está embarazada de Vicente, con lo que el conflicto se acrecienta.

En la recuperación del mito entre Caín y Abel, Mario es el personaje de la conciencia -tan bueriano en su estirpe como el mismo Ignacio del drama En la ardiente oscuridad- ya que necesita de la precisión de lo auténtico para asumir las divergencias de la realidad; él no entiende el oportunismo ni la fácil y supuesta superación burguesa. Desde su espacio teatral, el sótano en que vive, tiene la particularidad de observar el exterior por medio del tragaluz, y desde aquí trata de interpretar el mundo de los hombres y las necesidades que éstos requieren. La "contemplación" que lo determina se muestra como una forma de penetración continua en busca siempre de los más altos valores de la condición humana: "Repugnancia por la sociedad en que vive, de la que trata de separarse lo más posible, recluyéndose en su tragaluz; y pasión de lo absoluto, sentimiento de su propio existir en un nivel de permanente tensión entre la realidad y el deseo."^{131*}

El Padre, por su parte, sufre de una supuesta demencia senil o esclerótica y se dedica a recortar insistentemente fotografías de perso-

¹³¹ Ibidem, p. 116

*Es importante señalar que es hasta El tragaluz donde el dramaturgo designa a sus caracteres con estas denominaciones de "activos" y "contemplativos" que anteriormente les había dado Ricardo Doménech.

nas anónimas que aparecen en toda clase de revistas. El drama llega a su punto climático cuando Mario proclama ante la familia y ante la misma Encarnación lo que en realidad sucedió cuando eran niños y terminó la guerra civil: la actitud de Vicente y el por qué de ese ferrocarril que rememora obsesivamente el enfermo. "El mayor de los hijos logra subir al tren abarrotado de gentes y de soldados que regresan a sus casas. Desoye las órdenes terminantes de su padre, que le indican que debe descender, y parte con las provisiones de toda la familia. El resultado trágico es que la pequeña muere y, como consecuencia y de modo progresivo, el padre cae en un estado de demencia."¹³² Esta pequeña, de pocos meses de nacida, sucumbe de inanición por la villana acción del hijo mayor que contaba, en cambio, con quince años de edad.

La negación de la identidad filial -frustración moral- se da nuevamente en la ausencia de la niña perdida; ausencia presente que testimonia la maldad del hermano. Esta personalidad, la de la infante sin vida, aparece antes en Hoy es fiesta y volverá a presentarse en Caimán; y es que, en la dramaturgia del escritor, se da una gran diversidad de tramas y situaciones con reiteradas personalidades.

La Madre, en su afán de unir y de conciliar a la familia, modifica los acontecimientos referidos; para ella, el criminal acto de Vicente no fue más que un accidente circunstancial e involuntario. La Madre como el Padre no tienen un apelativo especial en su designación porque están universalizados en la ejecución simbólica de su trazo dramático. Ella es el complemento de la fundamentación matrimonial, el despliegue de la tolerancia y, por supuesto, el perdón incondicional. En la Ma-

¹³² Moisés Pérez Coterillo. Op. cit., p. 46

dre se establece un singular carácter humorístico reflejo de su evasión, el cual se puede considerar como el único y último reducto que le ha concedido la fatalidad; la neutralidad es inherente a la personificación misma que le ha conferido el dramaturgo, ya que la filantropía materna se proyecta en la conciliación de lo irreconciliable y en la imagen de una conciencia evitada.

Cuando la verdad surge, Vicente pide quedarse a solas con su padre y trata de justificar su culpa. Sin embargo, no alcanza el perdón, sino el castigo; su progenitor lo asesina con las tijeras que utilizaba de forma cotidiana en sus alucinados recortes. El Padre es recluido por las autoridades en una clínica adecuada y, finalmente, Mario y Encarnación se comprometen de manera formal, ya que tienen como consigna la formación del nuevo ser que palpita en las entrañas de la sensible joven.

En la dramática bueriana se otorga la posibilidad de las paradojas: el ciego observa, el mudo denuncia, el sordo escucha y ahora, en el presente caso, la figura paterna es el loco que señala verdades. "Como otros muchos 'lisiados' del teatro de Buero, que ya hemos conocido, el Padre aparece dotado de doble significación: real y alegórica."¹³³ Un alucinado quijotesco y trascendente que parece tener la certeza universal en esas manos que cortan y recortan infatigablemente; símbolo excelso de la autoridad familiar, social y absoluta en la universalidad fundamental que le confiere el escritor. El personaje resulta excepcional - como el gran ejecutor de la justicia suprema; presencia trágica que castiga en su propia sangre -Vicente ajusticiado- el desorden cósmico y moral que se ha cometido. "Y cuando muere, a manos de el Padre, más que el

¹³³ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 121

asesinato de un lo o, parece como si se cumpliera, ante nuestra mirada - atónita, el designio de una antigua e implacable dike." ¹³⁴

La insistencia que demuestra el personaje alienado cuando pregunta, observando sus recortes, sobre la identidad de la figura humana - implica una profunda alegoría. ¿Quién es el hombre? ¿Cuál es su destino y su misión en la vida? La deshumanización en que vive el ser contemporáneo hace que los unos sean para los otros, recíprocamente, entes anónimos e indiferentes; desconocidos de siempre que se precisan aislados - en una irreconciliable individualidad:

"¿Quién es éste? ¿Y aquél? ¿No te parece una pregunta tremenda?" ¹³⁵

Interrogantes que resultan tan directas, trascendentes y brutales como las mismas palabras de Shakespeare - "ser o no ser" - puestas en boca de Hamlet; vacilación universal sobre la imperiosa y cuestionable - incógnita sobre las obligaciones morales y sociales del ser humano.

El Padre es la personificación del hombre recto que ha sido - traicionado en la moralidad de sus principios por el ser más próximo. - "Hay una premeditada ambigüedad en este personaje que permite encontrar en él, no sólo un viejo demente, sino algo mucho más hondo y misterioso. Ninguno de los rasgos observados permitiría decir resueltamente que es - un símbolo de Dios, mas, ante ellos, tampoco nos atreveríamos a afirmar resueltamente lo contrario." ¹³⁶

Si en el antibélico drama El tragaluz, Buero Vallejo ha vuelto a los temas realistas, el tratamiento de los atribulados destinos es, - por lo contrario, totalmente distinto al de obras anteriores. Si en Ire-

¹³⁴ Ibidem, p. 120

¹³⁵ Antonio Buero Vallejo. El concierto de San Ovidio-El tragaluz, p. 257

¹³⁶ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 122

ne o el tesoro el realismo de la anécdota se presenta fundido con simbolismos poéticos, aquí el subjetivismo que implican los seres futuristas y las alteraciones a los espacios convencionales que establece el drama cobran mayor énfasis sobre el cuestionamiento de una realidad surgida, - una vez más, de la clase media; estos personajes y la perspectiva histórica que establecen tienen el sentido de una seria experimentación, característica de la dramaturgia bueriana. En Un soñador para un pueblo y en Las meninas se puede juzgar desde la época actual los antiguos acontecimientos; ahora, en este caso, desde un futuro hipotético se capta un sentido histórico supuesto para enjuiciar manifiestamente el presente. - Innovadora concepción de un estudio crítico-teatral sobre un irritado - microcosmos temático.

Los entes futuristas han llegado a la perfección de su madurez emocional y moral, y desde este civilizado enfoque observan los acontecimientos presentes por lo que la obra se subtitula "Experimento"; la posibilidad redentora del dramaturgo se ofrece de manera revelada en estas personalidades idealizadas que han superado pasiones, conflictos o circunstancias y que se despliegan como modelos inequívocos recreados en la posibilidad de lo perfectible. En estos arquetipos del enaltecimiento humano se testimonia la esperanza de un mundo en la plenitud de los tiempos y en la concreción de lo óptimo. "El espectador es invitado mediante el experimento (...) a situarse dialécticamente fuera y dentro del conflicto. Fuera, porque es asociado, por virtud del juego escénico, con los dos investigadores que conducen el experimento; dentro, porque se asocia, por virtud de su identidad histórica, con los sujetos y el -

conflicto -con el drama- del experimento."¹³⁷

Supuestamente, los seres del futuro maravilloso tienen la capacidad de presentar plásticamente y acústicamente los pensamientos de los personajes sobre el espacio teatral, aspecto que se realiza repetidamente en escena: Mario observa su reloj y recuerda su cita con Encarnación mientras se presenta a ésta sentada en el café donde aguarda la llegada del personaje que la ha evocado. Vicente, en otra escena, se encuentra en la oficina y al pensar en la familia ésta aparece físicamente para que el público la pueda conocer ampliamente. Recurso que se intensifica en el desarrollo del planteamiento dramático de manera franca, ya que se pueden ofrecer escenas simultáneas con las cuales se hace énfasis en los estímulos visuales y teatrales que recibe el espectador en función de las modificaciones espaciales. Esta acumulación de incentivos marca un importante vínculo con la cinematografía; a través de la unificación de realidades distintas -como sucede en la pantalla- se pueden captar líneas anecdóticas o temáticas que intensifican las diferentes situaciones teatrales.

Es interesante señalar que, en el tratamiento y concepción misma de la obra, Buero Vallejo intenta llevar a la escena hispánica toda la modernidad de la dramática universal; en este caso el área espacial está dividida por zonas en que se ubican tres escenarios físicos diferentes. De esta manera, el espectador puede observar simultáneamente lo que acontece en la oficina, lo que pasa en el sótano familiar y lo que sucede en la calle y en el café; el espacio escénico y las acciones desarrolladas en él están concebidas como una pluralidad de posibilidades

¹³⁷ Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., pp. 371-372

teatrales.

Los seres del imaginario futuro cumplen, además, el papel de -
narrador, cronista, corifeo y conciencia de los personajes; la enseñanza
siempre vigente en esta dramaturgia se muestra a través de los caracte--
res idealizados cuando éstos interrumpen escenas emotivas para otorgar -
un sentido didáctico a la obra. Con este tratamiento, se establece una -
vez más la presencia de Bertold Brecht en la producción del dramaturgo -
como sucede en El concierto de San Ovidio.

"En la estructura general no se advierten las techum--
bres: una extraña degradación de la luz (...) vuelve -
imprecisa la intersección de los lugares descritos; -
sus formas se presentan a menudo borrosas y vibrátiles.
(...) Las sucesivas iluminaciones de las diversas es--
cenas y lugares crean, por el contrario, constantes -
efectos de lividez e irrealidad." **138**

Por medio de las acotaciones, el dramaturgo concede especiales
perspectivas al espacio escénico al indicar ciertos matices en el manejo
de la luz; la plástica asimilada en sus aficiones pictóricas se muestra
como apoyo a la expresión dramática del escritor, ya que -cual si fuera
un pintor impresionista- decide en esta oportunidad experimentar consi--
derablemente con las posibilidades luminosas.

Realidad e irrealidad están condicionadas con distintas grada--
ciones de iluminación para delimitar, efectivamente, futuro y presente.
Igualmente sucede cuando se abre el tragaluz y se da una especial am---
bientación por medio de la atmósfera sugerida por el dramaturgo; juegos
de luces que identifican al sótano donde habita la familia con esa ca---
verna de la que hablaba Antonin Artaud en su segundo manifiesto: "Entre
esos medios que se refinan gradualmente interviene en su momento la luz.

138 Antonio Buero Vallejo. Op. cit., pp. 211-212

La luz no sólo colorea e ilumina, pues tiene también fuerza, influencia, sugestión. Y la luz de una caverna verde no comunica al organismo la misma disposición sensual que la luz de un día ventoso."¹³⁹

La concepción escénica del supuesto tragaluz y el tratamiento de los niveles espaciales, son seguramente los procedimientos técnicos de mayor interés en la obra; nuevos e ingeniosos recursos que se pueden considerar como "efectos de inmersión" según la tesis de Ricardo Doménech. El referido tragaluz está hipotéticamente dispuesto en la llamada "cuarta pared", entre el auditorio y el espacio teatral, aunque en verdad es inexistente en la objetividad real.

Cuando los caracteres del drama se acercan al tragaluz y simulan que lo abren, por medio de un efecto técnico se presenta la sombra del mismo sobre el espacio escénico, el sugerido enrejado simula una prisión, una jaula o una telaraña en la que están atrapados los seres dramáticos. La especial atmósfera que se logra por medio del innovador recurso implica que los personajes de El tragaluz están apresados en una trampa de entreveradas relaciones espirituales -alegoría escenográfica- de la cual no se pueden librar.

Además, la sordidez del sótano, que el desarrollo anecdótico ha asignado, se acrecienta considerablemente al concederle una mayor inclinación física al espacio teatral: "Como elemento fundamental (...) se construyó un plano inclinado con un veinte por ciento de desnivel, sobre el que se movieran los personajes (el desnivel normal de un escenario no pasa nunca de un cinco por ciento). Este plano inclinado debería, además, estar rodeado de otros más altos que acentuaran esa sensación de

¹³⁹ Virgilio Piñera. "Selección, prólogo y notas" de Teatro de la crueldad, p. XI

pozo a la que tan insistentemente se refiere el texto."¹⁴⁰ Como se puede observar, las zonas espaciales reciben innovadoras propuestas que alteran las convenciones tradicionales para estimular al público con elementos que acrecientan las dinámicas de la acción.

De tal forma, la convención estética se dispone con gran imaginación para que el espectador espíe -por decirlo de alguna manera- lo que sucede en el espacio teatral significado por aquella extraña habitación, como si fuera un vecino que curioseara la realidad ajena que, en muchas ocasiones, tiene nexos y similitudes con la propia. A la vez, cuando los personajes señalan y se refieren a la especial cavidad por la que observan el paso de los transeúntes, en realidad se están refiriendo al auditorio expectante que escudriña la moral de sus actitudes, como ellos -recíprocamente- lo están inquiriendo a él. "Es justamente este teatro el que ha recogido el grito de Antonin Artaud, cuando demostró que la supervivencia del teatro dependía únicamente de que éste supiera recoger, mediante fulgurantes intuiciones, la violencia de nuestro tiempo."¹⁴¹

Recursos y más recursos los del dramaturgo que son el gran testimonio de los distintos ofrecimientos que suministra una teatralidad más moderna; premisas originales en la experimentación dramática y en la profusión de elementos novedosos que condicionan un tratamiento con interesantes innovaciones para la obra. En El tragaluz, Buero Vallejo -de manera magistral- logra concretar muy variados aspectos en cuanto al singular manejo del espacio escénico para obtener un acercamiento más

¹⁴⁰ José Osuna. "Las dificultades de mi puesta en escena" en Primer Acto, 90, noviembre - 1967, pp. 17-18

¹⁴¹ Regreso a Buero Vallejo. Op. cit., p. 46

estricto con el espectador. "En lugar de haber formulado sus propuestas más arriesgadas e innovadoras en sus primeras obras, ha sido luego, y - sigue siéndolo hoy, cuando nos encontramos con sus indagaciones más sugerentes en el campo de la investigación práctica..."¹⁴²

¹⁴² Luis Iglesias Feijoo. "Introducción" a Diálogo secreto Fantasía en dos partes de Antonio Buero Vallejo, p. 11

01086
V. 2
201

4.5.2 LA FUNDACION

En La fundación, estrenada en 1974, el espacio teatral se establece como significación física de pasiones destructivas y de deterioro moral. La creación de esta realidad se da en forma de introspección en la mente del protagonista; esta situación supone una radiografía moral y mental de lo que ocurre en la intimidad del personaje. La conformación espacial es quebranto y confusión para el público, ya que en función de ésta puede observar la mente enferma del personaje, recurso innovador por medio del cual se aprecia la significativa expresión de una nueva teatralidad.

De tal manera, se manifiesta un planteamiento en que la vacilación anímica se convierte en desmesura y en que la acumulación de estímulos objetivos se transmuta en estremecimiento espiritual para el espectador; tema opresivo éste de intensa crudeza y de incisivas significaciones que muestran el dolor humano en su más desesperante despliegue teatral.

Cuando se habla de La fundación, se debe considerar ante todo que se trata de una de las obras más destacadas y trascendentes de la dramática de Buero Vallejo. La trama se inicia en el dormitorio de una institución para becarios, conocida generalmente con el nombre de "fundación"; supuestamente los diversos personajes que conviven en la habitación han venido a especializarse en diferentes disciplinas, según sus aptitudes personales y estudios realizados. Sin mostrar lujos específicos, el escenario presenta todas las comodidades propias de la vida actual. Además, por el gran ventanal se pueden observar los jardines del lugar que ofrecen una magnífica panorámica: "Con su contradictoria mez-

cla de modernidad y estrechez, la habitación sugiere una instalación urgente y provisional al servicio de una actividad valiosa y en marcha. La risueña luz de la primavera inunda el paisaje; cernida e irisada claridad, un tanto irreal, en el aposento."¹⁴³ Es esta una escenografía objetiva y realista que de forma extraña e impresionante sufrirá una serie de modificaciones de gran trascendencia en el desarrollo del drama.

Tomás, quien es el protagonista de la obra, barre y asea la habitación mientras disfruta la música ambiental que es la "Pastoral" de Rossini; platica -entre tanto- con un hombre al que no se le ve el rostro y que reposa en uno de los lechos, aunque éste apenas le contesta, -pues se encuentra -según parece- bastante enfermo. Posteriormente, llega de visita Bertha, novia de Tomás, que también está asignada a la misma institución y que trae un ratón en las manos con el cual experimenta en el laboratorio del lugar. De manera lúdica, ha bautizado al pequeño roedor con el mismo nombre del amado; situación alegórica que, más tarde, -cobrará gran importancia. El carácter de Bertha es la idealización de la imagen femenina; figura que evoca el personaje masculino por la necesidad del impulso amoroso. La personalidad de la mujer se manifiesta una vez -más en la dramaturgia bueriana como el gran complemento del varón, el -cual sostiene una definitiva necesidad por el ser complementario que le es inherente de manera natural.

Cuando la joven desaparece, llegan hasta el dormitorio los compañeros de Tomás, que el escritor designa de la siguiente manera: Tulio, de unos cuarenta años de edad, tiene un rostro afilado y serio; Max, de unos treinta y cinco años, muestra una agradable fisonomía; Lino, muy -

143 Antonio Buero Vallejo. El concierto de San Ovidio-La fundación, p. 137

vigoroso y con aire taciturno aparenta unos treinta años y Asel, mayor - que todos, de unos cincuenta años, presenta una expresión reflexiva. Tomás, muy animado, comenta con los recién llegados la visita de Bertha, - la salud del enfermo y la limpieza del departamento. Su entusiasta actitud es interrumpida por el encargado de la fundación que viene acompañado de su ayudante -ambos vestidos de rigurosa etiqueta- para preguntar - si los becarios se encuentran bien atendidos.

Más tarde, Tomás hojea un libro de arte en el cual se encuen--- tran algunas obras de los grandes genios de la pintura; la plástica em-- barga el espíritu del protagonista quien comenta con gran admiración lo que observa. Sin embargo, la actitud de sus compañeros es por demás ex-- traña; se muestran cautos, irónicos y distantes, sin integrarse jamás al tono psicológico del personaje principal. De tal manera, un ambiente ex-- traño e inexplicable se apodera de la escena; diversas situaciones dra-- máticas se van presentando en el devenir temático que acrecientan la - exasperante incógnita. La acción se manifiesta casi ininteligible porque no hay una correspondencia anímica entre los personajes; pero, poco a - poco, se desenreda la intrincada madeja y la realidad queda al desnudo: Tomás padece una alteración mental por una circunstancia traumática y su ubicación personal se cimienta en la más pura fantasía. Como testimonio de esta perturbación se puede decir que el referido enfermo, en verdad, es un cadáver que permanece de manera insólita en el escenario como ya - había sucedido en Madrugada.

La obra se denomina como fábula y se estructura en dos partes; en cada una de ellas se presentan dos cuadros que se precisan sobre el - mismo escenario, pero en cada cuadro el espacio teatral se va modifican-- do de extraña y sorprendente manera:

"Todos los silloncitos han desaparecido; alrededor de la mesa, sólo tres petates que sirven de asientos (...). La cama también se ha transformado: una simple litera de la misma chapa calada, empotrada en el muro derecho y con dos anchas patas de hierro a sus pies. Ninguna vajilla de lujo, ninguna fina cristalería o mantelería en la taquilla." 144

Finalmente, la escenografía queda convertida en la sórdida celda de una siniestra prisión; sólo en la imaginación del protagonista y, por supuesto, en los ojos del público pudo tomar tan idealizada presentación física.

Tomás ha participado con los demás compañeros referidos en un complot político y por esta razón se le ha detenido; por medio de la tortura física -tema ya tratado por Buero Vallejo en La doble historia del doctor Valmy- se ha visto obligado a delatar a los demás, quienes también por su rebeldía al poder se encuentran en ese lugar. El golpe psicológico ha sido tan brutal para el protagonista que en su mente ha modificado su situación personal y su espacio vital creyendo que se encuentra en algo parecido a un lugar de recreo con simpáticos amigos y con una serie de visitas de su amada Bertha que sólo se testimonian, por supuesto, en su imaginación. Lenta, cruel e inexorablemente, el alucinado personaje vuelve a la realidad con la ayuda de sus compañeros y comprende la inusitada situación que lo aqueja. "Ese mundo, el que creyó y creímos cierto, se va desmoronando poco a poco hasta que no queda nada de él. En el nuevo mundo que se nos impone reaparece el miedo, la delación, la muerte, pero también la posibilidad del heroísmo y de la libertad. La única condición es mantener los ojos abiertos a la verdad, negarnos a soñar Fundaciones que nos hagan felices, pero enajenados." 145

144 Ibidem, p. 188

145 Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 382

En realidad, lo que le espera al grupo de prisioneros es la pena de muerte y el primero en sufrirla es Julio, quien es conducido por los guardias para ser sacrificado. Este personaje es el hombre atormentado, irritable y agresivo que por sus quebrantos emocionales se vuelca en un sarcasmo hiriente hacia el contexto que lo rodea, especialmente hacia el desequilibrado Tomás. La seguridad que le concede su soberbia personal se desmorona, como era de esperarse, cuando lo llaman para cumplir el castigo final; él es consciente, como lo son también todos los demás, de que su fin ha llegado y que es inevitable.

Los reos restantes descubren que hay un espía entre ellos que informa a los guardianes de sus pretensiones y movimientos. Poco después, Asel, que había concebido un plan de escape, es mandado llamar por las autoridades del penal; al comprender la proximidad de su muerte y que posiblemente sufra nuevamente la abyección de la tortura se suicida impunemente para no perjudicar a sus compañeros. Asel es la personificación del hombre firme y entero que está acostumbrado a la lucha constante por defender sus convicciones; como representante de la "contemplación" es la presencia a seguir en el confuso mundo de Tomás. De tal manera, la conciencia del amigo establece una cosmovisión ética que ilumina el sentido de la trayectoria moral del protagonista y la profundidad de sus experiencias se transmuta en verdad reflexiva en cuanto a la sociedad a la que pertenece:

"Te degüellan por combatir la injusticia establecida, por pertenecer a una raza detestada; acaban contigo por hambre si eres prisionero de guerra, o te fusilan por supuestos intentos de sublevación; te condenan tribunales secretos por el delito de resistir en tu

propia nación invadida..."¹⁴⁶

La muerte de Asel provoca una terrible confusión en el penal - que es aprovechada por Lino quien, por circunstancias diversas, ha descubierta que el delator es Max; éste es arrojado al vacío por el justiciero compañero que de esta forma le impone la pena suprema. Lino es el gran observador de la enrarecida situación; actitud que se circunscribe a la cautela y a la meditación constante hacia el mundo que lo rodea. De ahí que descubra al temible culpable y adopte contra él la personalidad de verdugo, en este acto simbólico se manifiesta la consigna de una justicia universal para aquél que ha perdido el camino como ocurre también con Vicente en El tragaluz.

Max, en cambio, es el personaje de las apariencias, pues en él no se testimonia el resentimiento de una afrenta ni la tensión anímica - que caracteriza a sus compañeros. Más bien, parece un carácter diseñado sin un temperamento específico, ya que la psicología del traidor es manejada con aparente indiferencia por parte del escritor. Sin embargo, esta supuesta neutralidad es, una vez más, un recurso proveniente de la novela policiaca, puesto que él y nadie más que él es el delator que traiciona a sus congéneres en la búsqueda de su beneficio personal; yerro - revelador de una desvirtuada línea de conducta en el hombre que ha olvidado la comunión moral que debe asumir hacia su colectividad.

Ante los funestos acontecimientos, Tomás se hace dueño de la - situación, encubre a Lino para que los guardianes no se enteren de lo - que ha hecho y logra que ambos sean trasladados a la celda de castigo, - desde donde tienen la posibilidad de la huida y de la salvación, según

¹⁴⁶ Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 219

el plan de Asel. Como un ratón en manos del destino -evocación de la imagen femenina- Tomás ha padecido toda clase de afecciones para encontrar una identidad genuina; en el desenlace del drama adquiere una actitud de auténtica dignidad al convertirse en el heredero moral de Asel. Después de realizar el singular viaje espiritual desde la inconsciencia a la certeza heroica, el protagonista se inicia en una nueva trayectoria que es la de la integridad.

El drama finaliza cuando la habitación vuelve a recuperar su condición original; de manera mágica -aprovechando todos los adelantos técnicos del teatro actual- el espacio dramático recobra el aparente orden que había mostrado al principio. Aparece el encargado elegantemente vestido que recibe a los nuevos residentes que ocuparán la alegórica habitación. Al reiniciarse la obra, la lucha por la supervivencia se hace cíclica y se ofrece la terrible perspectiva de una visión de la realidad continua y eterna. Cual siniestro castigo mítico, cual renacido Prometeo, cual resurgido Sisifo, el hombre en La fundación está condenado -en todas las ocasiones- a una lucha perecedera contra sí mismo y contra el mundo que lo rodea. Las personalidades del drama se encuentran sometidas a un destino adverso que no pueden evitar; el conflicto moral al que está reducido el hombre contemporáneo, según la filosofía existencial, se muestra nuevamente en la obra de Buero Vallejo como había sucedido ya en Aventura en lo gris.

"Cuando el espacio escénico queda vacío al final del drama, la celda se transforma de nuevo en la hermosa habitación (...) para acoger a los nuevos inquilinos. Los testigos de esa nueva transformación (...) somos nosotros, los espectadores. ¿Aceptaremos volver a entrar en el

juego? (...) La 'fábula' se muerde la cola y vuelve a empezar."¹⁴⁷ Paradójico y estremecedor final en que se sustenta también la idea de que muchos seres humanos creen vivir en una ubicación confortable y burguesa y, en realidad, son los atribulados prisioneros de sus propios fingimientos y de su realidad personal.

La personificación del consabido protagonista parece evocar a "Segismundo", ya que desconoce la certeza de un equilibrio vital: la tergiversación de estímulos y condiciones lo escarnece moralmente porque la realidad se ha escindido de los cauces racionales. Sueño o verdad, abstracción o autenticidad, fantasmagoría o concreción se apropian del espacio escénico y establecen una extraña inestabilidad cromática entre el personaje y el espectador;

"Ya sé que no era real. Pero me pregunto si el resto del mundo lo es más... También a los de afuera se les esfuma de pronto el televisor, o el vaso que querían beber, o el dinero que tenían en la mano... O un ser querido... Y siguen creyendo, sin embargo, en su confortable Fundación..." ¹⁴⁸

Una vez más, sin embargo, las determinantes éticas y vitales de Buero Vallejo vuelven a alcanzar consigna teatral; la verdad toma un carácter de indispensable para revelarse como única posibilidad de un futuro mejor. Bases certeras y reales en las que se debe vivir como consigna de un rigor en el enfrentamiento consigo mismo: "El sentimiento es trágico cuando es lúcido. Mientras no sabe si sueña o está despierto, Segismundo no encara su destino. Lo asume apenas tiene conciencia de sí mismo. Afirmar que la vida es sueño, es tener conciencia del sueño: Despierto soñar, que no es lo mismo que soñar despierto."¹⁴⁹

¹⁴⁷ Francisco Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 382

¹⁴⁸ Antonio Buero Vallejo. *Op. cit.*, p. 231

¹⁴⁹ Octavio Paz. *El arco y la Tira*, p. 86

El protagonista sufre un verdadero estremecimiento espiritual - del cual también participa violentamente el espectador, ya que lo que - éste puede observar en el espacio físico lo percibe Tomás; el público, - por esta causa, responde y defiende íntimamente la postura vivencial - del personaje, ya que la supuesta racionalidad es falsa. En cambio, de- trás de la aparente desubicación de los demás se encuentra la certeza. - En este sentido, el escritor aprovecha nuevamente los recursos que ofre- ce la literatura policiaca -como sucede en Madrugada- para realizar en - La fundación toda una denuncia social.

Tomás se encuentra sometido a una intensa confusión de senti- mientos, motivo por el cual recela de lo que le acontece como de lo que le rodea, y llega a tal vehemencia su duda existencial que no identifica si lo que ocurre es ficción o realidad; ni siquiera sabe si son seres - humanos los que lo rodean o simples presencias fantasmagóricas que en su perversidad juegan despiadadamente con su alteración personal. "Pero no se piense que Buero cree que al menos la clarividencia dolorosa, capaz - de percibir los negros del mundo que nos rodea, que hemos montado, que - nos han montado, conduce a la seguridad de estar en la verdad, en la paz, porque incluso cuando se llega a ese estadio de conciencia, persiste la duda, y nos preguntamos si no nos habremos instalado en otra falacia."¹⁵⁰

Buero es un predicador que clama su eterna verdad y que infati- gablemente insiste a través de su dramaturgia en transmitir la importan- cia indiscutible de la conciencia, en exponer de muy diversas formas - -con distintas tramas y variados recursos- la trascendencia de la auten- ticidad y de la integridad. El hombre vive en un mundo crítico del cual

¹⁵⁰ M. Gómez Ortiz. "Críticas" en Teatro Español 1973-1974, p. 218

se trata de evadir hacia una condición artera, ubicación que se debe modificar al plano de la realidad genuina, pues en el personaje de Tomás - la vacilación moral alcanza circunstancias tan excesivas que llegan a - las esferas de lo metafísico.

"La fundación comienza con un primer acto en el que su autor consigue uno de los mejores logros de su carrera. Un primer acto que, minuto a minuto y desde una realidad inconcreta, va creándose la tensión dramática, por la misma fuerza de una situación cercada y la obligada convivencia de cinco hombres, hasta el estallido que ilumina aquella realidad y la transforma en otra de tremenda ruptura e incisivo estremecimiento humano." 151

En esta obra, a través de toda una renovación en la técnica de la teatralidad, el escritor logra que Tomás y, por supuesto, el espectador, realicen un viaje realmente conmovedor desde la más plena inconsciencia hasta la más reveladora lucidez; el efecto emotivo proyectado sobre el público por medio de la conversión del espacio es verdaderamente brutal. Ese no entender nada, esa incógnita que parece eterna en toda la primera parte de la obra, esas transformaciones constantes del escenario que se van intensificando hasta que suceden ante el mismo auditorio resultan desesperantes, como ocurre cuando Tomás trata de tomar el teléfono y el objeto -de manera inexplicable- se integra a la pared.

Como si fuera un verdadero acto de magia, las convenciones espaciales sufren toda clase de alteraciones que simbolizan la realidad mental y moral del protagonista; pero lo realmente conmovedor es la identificación que el público tiene para con él, ya que no hay manera, en el planteamiento de la obra, de tener compenetración con los demás. El "efecto de inmersión" hace que el auditorio siga inevitablemente la li-

151 Darfo Corbalan. "Crítica" en Teatro Español 1973-1974, p. 219

nea evolutiva de Tomás sobre el conocimiento del mundo y de la realidad de una manera impresionante. Como ejemplo de la inusitada conversión está también el correcto encargado vestido de etiqueta que termina siendo un abyecto guardián vestido con vulgar uniforme y que del lenguaje propio y sofisticado blasfema e insulta impunemente a los reos.

Si antes, a través de su dramaturgia, Buero Vallejo ha ofrecido al público la agresión de la ceguera como sucede en los dramas En la ardiente oscuridad y El concierto de San Ovidio, si ha proyectado el desasosiego de la locura en El tragaluz, si ha mostrado el sinsabor de la sordera en Las cartas boca abajo y en El sueño de la razón, ahora en La fundación el auditorio sabe y palpa -casi en carne propia- lo que es el bloqueo mental, la alucinación y el desequilibrio vivencial y dramático de una condición establecida.

"Si en la primera parte de esta 'fábula' (...) nos parecen inverosímiles o incomprensibles o absurdas las palabras y las conductas de los otros cuatro personajes, que no encajan en el espacio escénico de que da fe Tomás y nosotros, pues es el único espacio que vemos, cuando éste empieza a transformarse, comenzamos, aunque incómodamente, a perder la fe en nuestra visión y en la de Tomás." 152

La tensión dramática provocada por los cambios escenográficos producen una atmósfera de irrealidad, de desequilibrio, de estímulos discordantes que recuerdan al teatro de la "crueldad" y la irracionalidad del diálogo, la no correspondencia psicológica de los personajes en el teatro del "absurdo".

El dramaturgo ofrece, una vez más, recursos técnicos de apreciable cuantía; "efectos de inmersión" que implican una creatividad teatral realmente admirable. Público y personajes quedan unidos por los es-

152 Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 381

tímulos de la realidad escénica debido a los magníficos recursos ofrecidos por el creador. Además, se debe señalar que desde el escritorio -por decirlo de alguna manera- Buero Vallejo maneja y dirige los acontecimientos que ocurren en el escenario, porque en su personalidad no tan sólo se precisa el cotizado dramaturgo, sino también un inquieto director de teatro. La puesta en escena de sus obras implica el adoptar de manera bastante estricta el planteamiento dramático que él ha concebido; al igual que sucede con O'Neill, se involucra de tal forma en su creación personal que termina dirigiendo potencialmente lo que escribe. Sin embargo, si se recurre a condiciones comparativas, el escritor estadounidense establece indicaciones que no son francamente indispensables y que se pueden alterar sin menoscabo de la escenificación, en cambio, en el caso del dramaturgo hispano no hay manera de pasar por alto la concepción que él ha trazado.

El escritor se olvida en esta obra de situaciones convencionales usadas en el pasado; qué lejos se encuentra Benavente cuando Buero presenta al protagonista en tan especial circunstancia dramática:

"(La cortina se eleva y desaparece en la altura. Al tiempo, la luz del rincón se iguala con la de la celda. (...)) Muy pálido, Tomás está acucillado sobre la taza, con un papel en la mano del que, sin duda, acaba de servirse. Nada más (...) mira a sus compañeros y se lanza al suelo, avergonzado, tirando el papel a la taza y subiéndose el pantalón.)" 153

La cosmovisión del mundo y la manera de presentarla lleva al espectador por caminos insólitos donde reinan los niveles subliminales más abyectos; lo escatológico se ha apoderado de la escena y el ser humano, desnudo de los atributos que le ha concedido la civilización, se

153 Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 228

muestra empobrecido anímicamente y obnubilado en la ubicación de su realidad personal. No hay que olvidar que lo que el espectador observa potencialmente es la realidad mental del protagonista, como ocurre también en el planteamiento empleado por Arthur Miller en Después de la caída - (1964).

Tradicionalmente, el desarrollo teatral se ofrece en un espacio inalterado, a menos que se ofrezcan circunstancias de tipo físico y meteorológico que le proporcionen una nueva condición. En este caso, sin motivo aparente, el escenario se altera modificando -a su vez- la ubicación psicológica del espectador en esta propuesta de renovadores recursos. Como sucede en El tragaluz, la técnica de la iluminación se debe manejar con gran cautela, según indica el escritor, porque debe enfatizar la confusión moral en el personaje principal.

De tal manera, el espacio se transforma en la gran fantasmagoría visual en que están inmersos los seres antagónicos del drama, ya que la desorbitación lucha contra el orden. En síntesis, La fundación es una obra llena de significados que se puede considerar -seguramente- como la creación más irritante de toda la dramaturgia bueriana.

4.6 EVOLUCION DEL RACIONALISMO EN EL EJERCICIO DIALOGAL

La acción es la parte medular de las disposiciones teatrales; - para que se precise el carácter mismo de su dinámica es preciso -entre - otras formas- establecer el diálogo para que éste fundamente sus más importantes efectos. "En el teatro la acción no es, sin duda, una simple - cuestión de movimiento o de transformación físicamente perceptible. Se - sitúa en el centro del personaje (en una decisión, en una evolución in-- terior, etc.) (...) toda palabra es asimilable a una acción..."¹⁵⁴

El diálogo, por su parte, no puede realizar sus principales em- peños expresivos en forma abstracta, requiere lógicamente del lenguaje - que se convierte -en este caso- en parte fundamental del gran código de comunicación que es el fenómeno teatral. La expresión lingüística puede sufrir una verdadera conversión al transformarse en voz dramática, pues abandona el sentido de su amplitud habitual para tomar la selección es-- tética, la palabra como forma de la acción teatral. En este sentido, el lenguaje también se puede reconocer en relación a las directrices es---- trictas de su dinámica interna, ya que a través de ella se presentan los conflictos de las personalidades teatrales en la actividad directa o in- directa de sus intereses personales. De esta manera, la acción, entendi- da como lenguaje, es la expresión del temperamento y de las voluntades - humanas.

Aunque la conversión entre los distintos seres recreados en las convenciones teatrales se denomine como diálogo -conversación entre dos personas-, el diálogo no es una simple plática, sino un intercambio de -

¹⁵⁴ Patrice Pavis. Op. cit., p. 10

ideas conducido hacia un fin determinado. No se puede considerar una absoluta similitud entre ambos, pues el acto de conversar implica una simple relación espontánea que, en la mayoría de los casos, no lleva una intención definida; en cambio, el ejercicio dialogal se puede considerar como la interrelación de índole teatral que se establece bajo los fundamentos de un lenguaje seleccionado.

La prosa oral que se concede cotidianamente en los muy distintos niveles de la estratificación social es natural y auténtica en cuanto a que surge de una dinámica vital; la libre imitación de la misma, sin embargo, si no se conduce hacia una meta específica no puede ser considerada como prosa dramática. Los diálogos formados por palabras, enunciados e intenciones son parte del discurso teatral y tienen que orientarse hacia una función. En la dramaturgia, el lenguaje preconcebido puede cimentar las bases para crear una atmósfera, para la consecución del seguimiento teatral o para un cambio de actitudes genéricas y tonales. También puede definir la psicología de los personajes o subrayar un momento cómico o una circunstancia trágica.

La expresión dramática, además, no es nunca gratuita porque la manera de otorgarse está regida por un tiempo riguroso y objetivo. Si en la vida real, la extroversión oral puede desperdiciar una serie de determinantes comunicativas, esto no sucede en las situaciones recreadas; el diálogo teatral se tiene que disponer en cuanto a los límites de la síntesis y del compendio estético. "El diálogo dramático ha de ser concentrado, y la concentración significa: selección artística y crítica, selección con determinado objetivo."¹⁵⁵

¹⁵⁵ N. Bujvald. Op. cit., p. 55

El diálogo se relaciona directamente con las circunstancias morales de los personajes y con su designio espiritual. Cada individuo proyecta la identidad personal que lo caracteriza por medio de una voz propia y diferente a la de los demás seres teatrales, pero que -desde luego- es acorde con el tono general de la obra. Este lenguaje singular refleja la identidad anímica del hablante, la oralidad específica que refiere los anhelos y las discrepancias de una relación íntima con su tónica moral. "El diálogo parece ser a veces propiedad individual y característica de un personaje: cada discurso de un personaje tiene un ritmo, un vocabulario o una sintaxis propia de él."¹⁵⁶

El diálogo, además, no debe cobrar pautas de afectación, sino mantener un carácter de espontaneidad aunque provenga del pulimento esmerado y de la depuración intencionada que le ha concedido el dramaturgo. "El diálogo que en el escenario suena 'natural', espontáneo es el resultado (...) de una ardua labor, del tallado y pulido de cada frase de tal modo que se fusione con la conciencia del espectador sin esfuerzo, sin pérdida de energía ni tiempo en traducir y captar el sentido de la frase."¹⁵⁷

Por otra parte, la expresión dramática cobra un sentido interior que se denomina con el nombre de "subtexto" y que es indispensable para la subjetividad del juego teatral. El "subtexto" se establece en el manejo de una compleja multiplicidad de sentidos en cuanto al código deseado, puesto que amplía el significado esencial, lo hace ambiguo o, simplemente, le concede una connotación diferente a la estricta. En este sentido, el parlamento teatral se precisa en un ámbito de elementos

¹⁵⁶ Patrice Pavis. *Op. cit.*, p. 131

¹⁵⁷ N. Bujvald. *Op. cit.*, p. 56

"subtextuales"; es decir, un universo de elocuentes perspectivas y grandes sugerencias dialogísticas que surgen de la libre reciprocidad entre las voces humanas que representan, a su vez, controvertidos planos de entonaciones morales. "La característica del diálogo es no estar acabado nunca, y provocar necesariamente una respuesta del oyente. Todo diálogo es una lucha táctica entre dos manipuladores del discurso: cada uno intenta imponer sus propios presupuestos (lógicos e ideológicos) forzando al otro a situarse en el terreno que él le ha escogido..."¹⁵⁸

Buero Vallejo conoce profundamente todas estas consideraciones y las ofrece -con amplia franqueza- en su dramaturgia: "Lenguaje sencillo, de fácil comunicación con el espectador, aun siendo, como ciertamente es, continente de una problemática rica y compleja. (...) las pinceladas costumbristas (...) no exceden ciertos límites, cierta medida, dan al lenguaje una vibración popular, colorista, siempre coloquial y de una gran llaneza."¹⁵⁹ Estas determinantes tienen una importancia meritoria que, de manera comparativa, se intensifica considerablemente si se piensa en las diferencias dialogales que se pueden encontrar en muchos de los antecesores del escritor; la frase melodramática y retórica de Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra, Manuel Linares Rivas, Francisco Villaespesa (1877-1936), y José María Pemán queda definitivamente superada en el teatro de Buero Vallejo.

El diálogo de este escritor no se sostiene en las formas de la improvisación, es parte de una gran estructura que proviene de la obra misma. El fenómeno dialogal se plantea en función del género, del carácter y de lo que se quiere referir a través del texto representativo. En-

¹⁵⁸ Patrice Pavis. *Op. cit.*, pp. 129-130

¹⁵⁹ Ricardo Doménech. *Op. cit.*, p. 42

tre los empeños de la pieza y las vertientes de la tragedia, el parla---
mento de Buero se establece forzosamente de manera distinta; cada drama
se sostiene en un tono fundamental y predeterminado en relación al cual
el ejercicio dialogal tiene que advertirse como digna correspondencia.

4.6.1 LAS CARTAS BOCA ABAJO

Como había ocurrido anteriormente con los dramas Historia de una escalera y Hoy es fiesta, la vena realista se surte nuevamente de un diálogo preciso y somero para enjuiciar las afecciones de la sociedad española en lo concerniente a la clase media; el examen de este sector social y el deterioro del mismo en una época difícil se manifiestan visiblemente en Las cartas boca abajo, estrenada en 1957.

El ser humano, con sus frustraciones y apetencias, establece la parte medular de la temática artística. Desde remotos tiempos, el examen de la vida misma y la relación integral que mantiene con el individuo ha sido pauta crítica para una gran cantidad de escritores. "Significar la realidad es, también, proponer un modelo de funcionamiento coherente: poner de manifiesto la causalidad de los fenómenos sociales (...) encontrar la relación fundamental (el gestus brechtiano) entre personajes y clases..."¹⁶⁰

La vuelta al realismo, como surtidero inagotable de aspectos creativos, conduce al dramaturgo español hacia singulares posibilidades que enjuician, innovadoramente, las circunstancias individuales y colectivas de su momento histórico. Si bien esta línea expresiva, a mediados del siglo XX, se considera ya superada, el hecho de usarla sobre las formas de vida relativas a la etapa franquista resulta original, novedosa y profundamente fructífera.

"Para la mayor parte de los dramaturgos, incluso para los que participan en la vida política, la Revolución ha sido un 'tiempo muerto'.

¹⁶⁰ Patrice Pavis. Op. cit., p. 402

Obligados al silencio por la prudencia o por la fuerza, no se mezclan - sino de muy lejos en la vida teatral, no tratan de renovar su 'manera' - ..."¹⁶. Basta recordar que las obras más connotadas del mismo año en que se estrena Las cartas boca abajo no ofrecían -en realidad- nada nuevo a la escena española: ni el enredo amoroso de Alta fidelidad (1957) de Edgar Neville (1899-1967), ni el planteamiento melodramático en La herencia (1957) de Joaquín Calvo Sotelo (1905), ni la rebuscada jocosidad en Las tres etcéteras de don Simón (1957) de José María Pemán, ni las situaciones afortunadamente cómicas en Usted puede ser un asesino (1957) de Alfonso Paso (1926-1975) testimonian una aportación especial. Buero Vallejo, en cambio, experimenta en esta ocasión sobre un realismo que cifra lo más destacado de sus posibilidades estéticas en la cala que ejerce sobre un medio instituido: la contienda de 1936-1939 y las repercusiones que observa la colectividad española.

La guerra, una vez más la guerra civil y el gobierno triunfante se encuentran presentes en ese macrocosmos de conflictos éticos que es la obra creativa del controvertido dramaturgo hispano. Los destinos de los seres que se ven afectados por el comprometedor panorama histórico-social han variado hacia sendas insospechadas, y el escritor teatral indaga en Las cartas boca abajo sus posibles consecuencias en el núcleo familiar.

Por medio del tratamiento realista se inscribe la relación que sostiene un matrimonio; Adela y Juan son los nombres de los cónyuges que, desde luego, no tienen una conveniente compatibilidad espiritual. La diferencia de sus temperamentos y lo contrario de sus intereses los -

¹⁶ Jean Duvignaud. Sociología del teatro Ensayo sobre las sombras colectivas, p. 342

separan en lo que debería ser un común acontecer. Además, las dificultades económicas y las pequeñas y grandes frustraciones que se han ido acumulando en sus respectivas almas a través de los tiempos, los ha debilitado moralmente. "Y sus efectos se dejan sentir poderosamente en este pequeño ámbito familiar, en que los personajes viven como encerrados." ¹⁶²

Al comienzo del drama, Juan se muestra sumamente inquieto porque está participando en unas futuras oposiciones para conseguir una cátedra de primera categoría en la universidad; le preocupan profundamente los resultados del señalado concurso porque de ellos depende su futuro moral y económico. "Hay españoles que, como el Juan de Las cartas boca abajo, han malgastado lo mejor de su vida y de sus dotes intelectuales en este absurdo juego. Un juego con que nuestra sociedad ha venido disfrazando una realidad vergonzosa: la forma en que ha estado constreñida, limitada, reducida la vida cultural e intelectual de este país." ¹⁶³

El deterioro matrimonial se pierde en el pasado y sólo hurgando en éste se pueden comprender las vicisitudes del presente. En su juventud, Adela, la protagonista del drama, sostuvo un noviazgo con Carlos Ferrer Díaz que, en realidad, era pretendiente de su hermana Ana. Con toda clase de argucias logró atraer al aspirante ajeno hacia ella, aunque después de cierto tiempo éste se alejó inevitablemente.

Como consecuencia de este acto, Adela -contaminada por el despecho y por el rencor- decidió casarse con un compañero de Carlos que, aparentemente, tenía un futuro tan promisorio como éste, para demostrar ante el mundo que su amor hacía triunfar a cualquiera. Mientras tanto,

¹⁶² Ricardo Doménech. Op. cit., pp. 102-103

¹⁶³ Ibidem, p. 104

Aaa, profundamente resentida en sus más íntimos condicionamientos espirituales, se resolvió por el mutismo y -desde entonces- sólo observa los acontecimientos que suceden en su derredor.

En el transcurso de los años, sin embargo, Juan no ha logrado destacar en la carrera magisterial en tanto que Carlos Ferrer Díaz es toda una personalidad en el mundo del derecho y las perspectivas de su renombre han traspasado las fronteras del país. Como se puede advertir, la realidad que Adela había determinado antes del matrimonio resulta muy distinta con el paso del tiempo. Ante las desagradables formas de una vida mediocre, la protagonista idealiza la figura de la antigua pasión; la anacrónica ilusión se manifiesta, principalmente, en un símbolo dramático que se significa en los pájaros que cotidianamente llegan hasta su balcón.

"Mírales. No son como nosotros: vuelan (...) Celebran su fiesta delirante. Son la alegría del aire. El gozo de la vida sin trabas." 164

Como se ha podido advertir, el conjuro matrimonial no implica la conjunción de esfuerzos para llegar a puerto seguro, sino que, por lo contrario, el ámbito de las hostilidades y la competencia de temperamentos se determina en la captura moral de su único vástago. A pesar de la irregularidad matrimonial, la controvertida unión ha logrado sus mejores frutos en la figura de Juanito quien es un inquieto joven de veinte años de edad aproximadamente que estudia la misma carrera de su padre. Esta inclinación, sin embargo, no proviene de la imagen paterna; Adela se ha encargado de que el hijo idealice también la figura de Carlos Ferrer Díaz al cual, además, frecuenta cotidianamente en la universidad. La

164 Antonio Buero Vallejo. "Las cartas boca abajo" en Teatro Español 1957-1958, p. 29

protagonista -con toda clase de argucias- ha sabido inculcar en el alma del muchacho que el insigne teórico de las leyes es el ejemplo a seguir en contradicción a la figura deslucida de su padre.

Juanito representa la sangre nueva, la fuerza joven que se opone a la deteriorada realidad. El siente sobre su espíritu el peso de las fuerzas antagónicas que se establecen en su hogar y comprende que lo único sano a lo que puede aspirar es el retirarse hacia atmósferas más promisorias. De todos los seres teatrales, es el único que logra volar hacia otros ámbitos, es lo que había soñado su madre a través de la imagen emblemática de las aves del balcón. "... como en Historia de una escalera y en Hoy es fiesta, la única respuesta parece depender de personajes jóvenes, todavía no contaminados."¹⁶⁵

Ahora bien, aunque la situación entre los cónyuges permite que el panorama sea suficientemente amargo como atmósfera de la acción dramática, a este clima moral se debe añadir otra particularidad: con el matrimonio vive Ana que -al quedarse soltera- se ve obligada a mantener una estrecha convivencia con su hermana. Anita, como la llaman en el núcleo familiar, es el ser más desolado que se precisa en Las cartas boca abajo. El mutismo extraño que la caracteriza es -en realidad- una sugerida delación contra la absurda realidad que la rodea.

En su oscura intimidad rechaza profundamente a Adela, ya que -por culpa de ésta perdió el amor de la juventud. Lastimera en su estampa, es la imagen misma del menoscabo moral. Lo patético de su apariencia física se establece como presencia teatral de los inevitables remordimientos de Adela. Ana -como Euriclea en La tejedora de sueños, como Sabina -

¹⁶⁵ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 108

en Madrugada y como Pedro en La detonación- es conciencia y desdobra-
miento de la figura principal. "Es claro que, en un teatro de tan pa-
ciente elaboración como el de Buero, (...) este personaje quede en cier-
to modo desdibujado, ambiguo, y pueda ser, simultáneamente, un personaje
realista y un personaje alegórico."¹⁶⁶

Falta hablar de un quinto carácter denominado Mauro quien es -
también hermano de Adela y, por lo tanto, de la atribulada Anita. Aunque
éste no vive en la casa asiste a ella para mermar aún más el presupuesto
familiar. Mauro resulta un cínico tan encantador y tan bien logrado en -
su conformación humana que parece sacado de una novela galdosiana. "Mau-
ro es un pícaro sin abusar. Tiene que vivir, y para vivir no exige dema-
siado: lo imprescindible. (...) En la picardía casi ilusoria de Mauro yo
encuentro desesperada melancolía. Porque Mauro es inteligente, ingenioso,
cordial; y la vida le ha licenciado en gramática parda y en filosofía -
escéptica."¹⁶⁷

Con toda clase de astucias y pretextos logra -siempre- sacar un
poco de dinero a Adela. Espía, por decirlo de alguna manera, la casa fa-
miliar para no encontrarse con la presencia de Juan, pues éste rechaza -
sus continuas visitas porque sabe que es un parásito de mala estirpe. La
mejor de sus argucias para convencer a la protagonista de que necesita -
su ayuda para toda clase de negocios equívocos y malas artimañas es men-
cionarle a Carlos Ferrer Díaz; según Mauro, tiene relación con él y rei-
teradamente le pregunta por Adela a la cual no ha podido olvidar. La se-
diciosa música de las palabras de Mauro -canto seductor de pérfidas si--

¹⁶⁶ Ibidem, p. 107

¹⁶⁷ Federico Carlos Sainz de Robles. "Prólogo, notas y apéndice" a Teatro Español 1957- -
1958, p. XXII

renas- ayuda notablemente a las fantasías del personaje femenino quien - se ha dedicado a evocar al antiguo amado y a destruir su presente hogar. Ladino en su comportamiento, sagaz para el logro de sus intereses personales y embaucador en cuanto a sus necesidades de supervivencia, Mauro - conoce las veleidades de su hermana porque él también fue un soñador. El da cuerda a esa extraña madeja de embustes en torno a la figura idealizada para obtener de ésta un poco de conmiseración hacia su persona, - pues su falta de realidad lo ha conducido al fracaso.

Juan, finalmente, pierde en los concursos de oposición, porque la envidia y la soberbia -frustración personal- no le permitieron leer - los famosos textos escritos por Carlos Ferrer Díaz y esto desencadena - una toma de conciencia fundamental sobre su vida personal y las relaciones de los suyos. Juan es el hombre fracasado por las veleidades de la - vida, pues en él se precisa un cúmulo de vicisitudes que lo marginan como ser social. Su esposa, especialmente, se ha encargado de recordarle - durante su larga convivencia que es un mediocre y que nunca logrará sobresalir; también ha sabido envenenar al hijo único que lo rechaza y lo menosprecia. Las oposiciones, otra vez, le han sido desfavorables; además, la figura de Carlos Ferrer Díaz -de alguna manera- siempre está - presente para recordarle las distancias que existen entre ambos, las - distancias que se establecen entre el triunfo y la derrota.

Por otra parte, sin decirlo abiertamente -como sucede con los - personajes de Historia de una escalera- la guerra civil española está - tan presente en Juan como en Carlos Ferrer Díaz, uno no ha podido "ser" con la plenitud esperada porque el fantasma del pasado ha caído sobre - él, el otro -en cambio- ha sabido asumir y superar las adversidades del ayer para convertirse en la imagen triunfante del hombre nuevo: "Vivimos

en una sociedad injusta, nos viene a decir el autor, pero esto no nos -
exime de nuestra responsabilidad individual; la sociedad es injusta, -
ciertamente que sí, pero somos responsables de nuestros actos, somos -
responsables de lo que somos."¹⁶⁸

Como se puede observar, Carlos Ferrer Díaz -efigie magna del -
drama- es una personalidad que nunca aparece en el espacio teatral como
presencia física y que, sin embargo, constantemente está presente en las
consideraciones del espectador porque el dramaturgo así lo ha determina-
do. Es realmente notable el recurso que usa el creador al concebir una -
figura que nunca se muestra a los ojos del público y que, a la vez, está
profundamente vigente en el cuestionamiento teatral como sucede también
en Madrugada y en Diálogo secreto. Este personaje representa la evoca---
ción de una atmósfera enaltecida que, por inalcanzable, afecta a los de-
más individuos recreados, ya que siempre ha estado en relación a ellos y
éstos, por sus desviaciones personales, no la han podido hacer suya. Los
yerros cometidos en el pasado los ha dejado fuera de la promisorio ima--
gen: "Carlos Ferrer Díaz es mito -de amor y soberbia y nostalgia- para -
Adela; y mito -de felicidad sencilla- para Ana; y mito -de aventura -
grande lograda- para Mauro, Y nos da la impresión de que el mito (...) -
se entretiene en mover los hilos vitales de estos pobres seres..."¹⁶⁹

En Carlos Ferrer Díaz se presenta la imagen de una España supe-
rior que ha sabido rehacerse después de los encuentros bélicos; una Es--
paña que no ha perdido el sendero después de salvar los obstáculos y que
funge como ideal. En el drama, se dice que este personaje viaja hacia -
otros países por cuestiones de tipo laboral; de esta manera, se afirma -

¹⁶⁸ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 105

¹⁶⁹ Federico Carlos Sañz de Robles. Op. cit., p. XX

como modelo de la confianza y de los posibles, pues trasciende el núcleo nacional del cual ha surgido en busca de su franca universalización. El es el gran representante de la clase media que ha alcanzado los logros de la verdadera superación al abrir sus posibilidades de desarrollo en las esferas del cosmopolitismo. Qué distinto resulta este carácter en relación a otras personalidades del universo bueriano -el Marqués en Las meninas, Don Homobono en La detonación y Fabio en Diálogo secreto (1984) por ejemplo- que están arraigados a un hermetismo de vida y a una falta de progreso que los significan lamentablemente como alegoría social.

Cuando Juan se entera que ha quedado fuera de concurso, decide llevar una mentira hasta su hogar. Le hace creer a Adela que ha ganado en las oposiciones para observar detenidamente las actitudes de ésta. Como sucede con la protagonista en Madrugada, el artificio del embuste es usado para revelar la verdad salvadora. Sin embargo, para la esposa, el triunfo del personaje masculino no es novedad, pues estos logros los tenía supuestos, ya que -por medio de Mauro- había solicitado de Carlos Ferrer Díaz ayuda para su necesitado cónyuge. Con Adela no hay redención, si Juan gana es porque se lo debe a ella y si pierde constata, una vez más, la mediocridad que ha dispuesto en sus convicciones personales para establecer la personalidad del marido.

Adela es la mujer vencida por sus propias equivocaciones; afe-- rrada a un capricho de juventud no realizado, ha decidido su vida en función de él. Por sus desatinos ha hecho la desgracia de la hermana y del marido, por su mezquindad ha retirado al hijo del padre y ha solapado al irresponsable Mauro. Todo su acontecer es una cadena de desacier-- tos en los que se encuentra instalada desde tiempo atrás, pues no supo asumir la verdad de su condición social ni de su destino individual y de

ahí sus abyectas aspiraciones: "Adela aunque pretenda resurgir de sus sueños de antaño, cae en la eterna monotonía que la lleva a la inevitable frustración."¹⁷⁰

La obra resulta tan afortunada desde la perspectiva estructural que tanto sus acciones como sus diálogos están condicionados por un propósito teatral: que el espectador -mientras transcurre el primer acto- esté convencido de la inocencia de Adela en contra de los demás seres dramáticos. Ella es la serenidad de actitudes, la comprensión ante los demás, la que sufre el mal carácter de Juan, la que está obligada a vivir con los resquemores de Anita y la que no puede evitar el constante menoscabo físico de su hermano Mauro. Sin embargo, qué equivocadas resultan estas consideraciones cuando -en el segundo acto- las cartas son puestas boca arriba y el juego neurótico de la protagonista resulta obvio para la comprensión del espectador. La serenidad se trueca en inquietud, la tolerancia en impostura, la pertinencia en despropósito y la solidez moral en desacato existencial.

De tal manera, cuando Juan abre su juego y pone las cartas sobre la mesa obligando -a la vez- a que la protagonista revele el suyo, lo que descubre el personaje masculino y el público en las intimidades femeninas es definitivamente patético, ya que la verdadera Adela queda al descubierto. Ante la brutal toma de conciencia de lo que ha vivido conyugalmente, el oscuro catedrático comprende que debe permitir que Juanito continúe sus estudios fuera del país, como éste quiere hacerlo, para liberarse del ámbito malsano en que está condicionado. Su victoria espiritual contra Adela le vale el reconocimiento del hijo que entiende

¹⁷⁰ Ricardo de la Fuente Ballesteros. "Ibsen y Buero: Hedda Gabler y Las cartas boca abajo" en El teatro de Buero Vallejo Texto y espectáculo, p. 249

-en verdad- la grandeza de alma de su padre y el intrincado juego familiar en que se ha visto involucrado.

El carácter femenino es puesto en evidencia, pues también se descubre el juego de Mauro que -en realidad- jamás ha tratado con el antiguo pretendiente y esta mentira ha sido una más de sus artimañas para sobrevivir. Al comprender que Adela nunca lo perdonará, el rastrero hermano desenmascara además la emblemática ensoñación de la protagonista:

"Son como nosotros en la mañana de nuestra vida: unos aturcidos. Pero por la tarde no cantan. (...) Gritan de terror. (...) Todo eso que a tí 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." 171

El temperamento de la protagonista queda simbolizado en aquellos pájaros y en su supuesta alegría; ella -al igual que las aves- ha confundido la alborada promisoriosa con la triste verdad que da testimonio a su enajenada vida. Como si fuera una resurgida Hedda Gabler, el personaje protagónico conduce sus actos individuales por la gravedad de la soberbia y la mezquindad del despecho. Si en aquélla, la aberración de sus errores la lleva al suicidio, ésta se sumerge en el ridículo, en la soledad y en la desesperanza. No tan sólo se extravía en la banalidad de su enajenación espiritual, sino también pierde la calidez del hogar al que nunca dio importancia.

Por medio de una visión realista y certera, Las cartas boca abajo es un magno estudio en cuanto a la personalidad y padecimiento de los cinco personajes que aparecen en escena, especialmente un estudio de la psicología femenina en la sociedad española. ¿Quién es Adela finalmen-

171 Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 73

te? La que habla, la que dirige, la que -de una u otra manera- siempre - ha llevado la batuta, una batuta lamentablemente equivocada y engañosa. "A partir de esa ocultación de la verdad, el dramaturgo desarrolla ante nosotros el proceso de inautenticación de una vida, su lenta destrucción, cuyo resultado es el dolor inútil, el sufrimiento estéril, el fracaso y la incapacitación para el amor y para la felicidad."¹⁷²

Ahora bien, si generalmente el ser humano se pronuncia por una búsqueda insistente para lograr la realización personal, también el escritor teatral indaga por variados y extraños caminos las vertientes que lo pueden conducir a una mejor y mayor comunicación con el público, como sucede en la evolución de Antonio Buero Vallejo. En Las cartas boca abajo la recreación realista -como procedimiento estético- conduce al pasado decimonónico y, en especial, a la figura de Henrik Ibsen que es una de las presencias dramáticas reconocidas y aceptadas por el innovador hispano. Esta aceptación va más allá de un simple gesto admirativo y se pronuncia en los planos de una fructífera asimilación de formas y de contenidos que trascienden, una vez más, los simples perfiles imitativos. El realismo se ha manifestado siempre como una forma de perspectivismo histórico y el hecho de recobrarlo en el examen de un microcosmos para determinar una serie de malestares sociales como lo hacía el escritor noruego -Casa de muñecas (1880), Espectros (1881), Un enemigo del pueblo (1882)- resulta de lo más interesante al aplicarlo a la realidad franquista.

La crítica profunda a una sociedad lamentablemente afectada, - las recurrencias sicologistas del delineamiento caracterológico, la con-

¹⁷² Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 353

creación temática, los yerros del pasado que envuelven al presente enlazan a Las cartas boca abajo con la concepción misma de la inclinación realista en el teatro ibseniano, especialmente se pueden encontrar parangones recurrentes en el drama Hedda Gabler (1890):

"Ibsen reacciona frente a la sociedad de su tiempo (...) frente a la comedia superficial entonces imperante. De la misma manera, Buero ve una honda función social en el drama (...) a través de una fórmula, la trágica... (...) Las similitudes entre ambas obras las podemos resumir en los siguientes aspectos: Forma de construir el drama. Paralelos en la temática y personajes (Hedda y Adela, los maridos). Con la fórmula ibseniana en general: la importancia significativa de los materiales miméticos y la confección de símbolos fundamentales a la hora de entender el drama." **173**

¿Por qué seguir los modelos de Ibsen cuando las nuevas actitudes de la escena occidental parecen superarlo? En primer lugar, porque la dramaturgia de Ibsen -presencia magna- sigue vigente como planteamiento estético y, en segundo, porque las desviaciones de los niveles burgueses se encuentran presentes en la realidad hispana. La sociedad del siglo XX en España y la sociedad del siglo XIX en Noruega quedan hermanadas en el deterioro de sus condicionamientos morales, a pesar de las limitantes temporales que se encuentran entre las dos.

"... a Ibsen hay que considerarle el padre del teatro moderno, con un fundamental influjo en el teatro español, a pesar de las malas interpretaciones que tuvo que sufrir -Echegaray, Galdós, Benavente, Martínez Sierra..."¹⁷⁴ Esto quiere decir que, aunque -desde tiempo atrás- la presencia del dramaturgo noruego fuera muy celebrada en España nadie se había acercado a él de manera tan fundamental como lo hace Buero Va-

173 Ricardo de la Fuente Ballesteros. Op. cit., pp. 245-246

174 Ibidem, p. 244

llejo. En este sentido, el dramaturgo español se convierte en figura - posmodernista que inscribe las formas innovadoras de su creación personal por medio de elementos tradicionales, ya que -según acredita la cita anterior- el realismo de Ibsen y la trascendencia del mismo sólo se logran en la escena española en función de las novedosas aportaciones dramáticas de Buero Vallejo.

El realismo plantea la recreación del fenómeno vital y, en este sentido, la palabra dramática -diálogo potencial- se sitúa como respuesta oral de una acción determinada. El lenguaje dramático no ha de anticiparse a la acción y no debe constituir una manifestación independiente de la creación estética en cuanto al receptor al que va dirigida. Esto ocurre en Las cartas boca abajo, la frase literaria no puede proceder libremente en sus niveles de enunciación, sino en relación a toda una - motivación estructural, psicológica y sociológica de los seres dramáticos: "... que se relacionen las palabras con los movimientos físicos que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo (...) que se las perciba como - movimientos, y que esos movimientos se asimilen a otros movimientos directos, simples, comunes a todas las circunstancias de la vida..."¹⁷⁵

La síntesis que implica el lenguaje teatral queda de manifiesto en la obra cuando al principio de la misma se habla del deterioro físico de la habitación recreada:

"Yo creo que esta grieta se está ensanchando. (...) -
No sé... a veces parece que sí. Otras parece igual -
que siempre." ¹⁷⁶

Una palabra, una expresión casual -por oficiosa que parezca a -

¹⁷⁵ Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 13

¹⁷⁶ Antonin Artaud. Op. cit., p. 122

primera vista- como puede ser este comentario sobre el menoscabo de las paredes traduce toda una realidad moral, ya que la terminología adecuada -en su calidad sintética- mueve todo un código expresivo.

Como sucede siempre en la dramaturgia bueriana, aunque la obra se precise en un panorama realista, los elementos simbólicos surgen para que el espectador identifique las circunstancias ambientales con el conflicto mismo que se plantea. La grieta, como tal, no tan sólo se establece en una abertura puramente objetiva y escenográfica para reflejar las condiciones económicas en que viven los personajes. También por la referida escisión física que se comenta se sobrentiende un contenido de tipo ético en relación al contexto humano que se presenta en el escenario. En este caso, el parlamento se manifiesta hacia la justeza terminológica y estética en cuanto al fenómeno de comunicación que se ofrece en la elaboración dramática.

"Sé bien que no te he dado lo que querías. Pero yo no he dejado de quererte (...) noto que te me escapás, - que algo irreparable nos va separando aún más... de lo que estábamos. (...) Comprendo que es una oferta tardía, pero es muy sincera. Quizá esta vez logremos lo que no hemos logrado durante años; poner las cartas boca arriba, confiar el uno en el otro; aprender, en definitiva..., a envejecer juntos." 177

En la conformación familiar en que viven los personajes y, en especial, en Juan y Adela se concede una separación anímica en las formas de ver la vida que llevan al núcleo humano a una evidente conflictiva. La grieta física traspasa su propia connotación para significar el detrimento existente en el alma de los individuos teatrales.

De tal manera, el ejercicio dialogal cifra sus empeños en una cierta facilidad auditiva por la comprensión que el público necesita ad-

177 Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 56

mitir sobre él. Si otros menesteres literarios permiten volver sobre ellos fácilmente -releer la página de un texto poético o narrativo, por ejemplo- el teatro, en cambio, requiere una pureza discursiva de primer orden para que el auditorio expectante pueda alcanzar la asimilación de los conceptos expresados y las implicaciones de los mismos. En este sentido, Buero Vallejo mantiene un oficio de gran mérito, pues su lenguaje se inscribe en determinantes sintéticas en cuanto a las acciones mismas de la obra y es fácilmente admisible. Esto no implica, sin embargo, el uso de un léxico anodino o banal, por lo contrario, su lenguaje dramático surge de la confrontación sustanciosa de intensas motivaciones psicológicas.

Por medio de la frase elegida, el dramaturgo español logra cimentar las bases para la formación de una atmósfera especial o la disposición anímica de controvertidos caracteres, como sucede -por ejemplo- con la amarga ironía de Adela, el racionalismo contundente de Juan, la triste desenvoltura de Mauro o la inquietud juvenil de Juanito:

"Adela.- Espero que algún día llegarás a darme las gracias. Comprendo que ahora estás ofuscado... Pero ya pasará y te humanizarás. Entonces ya no te importará reconocer que me lo debes a mí. (...)

Juan.- Con la recomendación todo se arreglaba. Ganaba: no era por mis méritos. Perdía a pesar de ella: tendría que reconocer mi absoluta mediocridad. (...)

Mauro.- Mi juego es corto y miento mal... Es necesario sólo para ir resolviendo el problema de cada día. A cada cual le digo lo que le gusta, y así voy tirando. Pero luego, todo se descubre. (...)

Juanito.- No sufras, madre. Yo volveré (...) Escucha como cantan, cada vez que los oigas te acordarás de mí. Quizá un día podamos todos los de esta casa conocer también esa alegría..." 178

En síntesis, por medio de la adecuada selección lingüística, el

178 Ibidem, pp. 65-72-74

creador concede una serie de pautas tonales en Las cartas boca abajo, su diálogo resulta sumamente esmerado, pero no afectado, ya que se ofrece - innovadoramente en cuanto a la expresión directa que huye del falso lirismo y de las manifestaciones retóricas. En el presente caso, la palabra somera y cautelosa permite la clara dilucidación de los enigmas teatrales y las consideraciones filosóficas que éstos pueden implicar: - "... diálogo estricto, moderno, cortante y ceñido, que domina siempre el diseño de las escenas con su técnica maestra de la arquitectura teatral ..."¹⁷⁹

179 Felipe Bernardos. "Crítica" en Teatro Español 1957-1958, p. 8

4.6.2 DIALOGO SECRETO

En el drama Diálogo secreto -estrenado en 1984- el tono innovador característico de Buero Vallejo conjuga la novedad de los aspectos visuales que se ofrecen en el escenario con el singular manejo del diálogo recreado. Por una parte, el empleo de un lenguaje directo concede a la obra interesantes perspectivas y, por la otra, el personaje principal presenta un desdoblamiento por medio del cual establece un diálogo consigo mismo. En el segundo caso, la palabra teatral aprovecha las posibilidades de libertad que le ofrece el dramaturgo para observar los antagonismos en que se ve envuelta el alma humana. El monólogo interior abandona su intimidad natural para convertirse en dualidad reflexiva y la introspección ética sirve de motivo sugerente a la acción teatral.

"Estrenada en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián (...) Diálogo secreto se iba a convertir en el acontecimiento más polémico con que se iniciaba la temporada y, a la vez, en un éxito de público como hacía tiempo no se le dispensaba al autor."¹⁸⁰ Esta actitud se debía principalmente a que el protagonista del drama es un crítico de arte y los rumores que se dejaban sentir en aquel momento suponían que el dramaturgo pondría en evidencia al gremio intelectual que se ocupa de la opinión artística profesional, especialmente a los representantes de los aspectos teatrales. En realidad, la obra es una continuación de los antiguos planteamientos morales que caracterizan la dramaturgia del escritor y el supuesto ataque a la crítica opositora no tuvo fundamentos de verdadera importancia.

¹⁸⁰ Moisés Pérez Coterillo. Op. cit., p. 56

El escenario se establece entre libros de grandes láminas, es-- culturas abstractas y alguna antigüedad de índole clásica. Aunque la decoración generalmente es de carácter moderno, esto no impide que el motivo principal de la misma sea una enorme reproducción del famoso cuadro de Velázquez "Las hilanderas"; la configuración escenográfica alude a un contexto burgués en que se desenvuelve un intelectual de buen gusto.

En el aspecto humano, la obra presenta a una familia bien ave-- nida que está formada por el padre llamado Fabio, reconocido crítico de arte, su esposa Teresa -imagen misma de la solidez moral- y la hija de - ambos, Aurora, la cual es una adolescente entusiasta que goza - la condición de su juventud. Con ellos vive también Braulio, padre de - Fabio, y, además, un amigo de éste de nombre Gaspar que está pasando una temporada con la familia y que ayuda con su profunda experiencia a los - controvertidos personajes.

Fabio, en relación con su trabajo personal, publica una crítica demasiado cáustica en contra de la obra pictórica de Samuel Cosme, amante de su joven hija, quien se suicida enigmáticamente; en el desarrollo del drama se deja entrever que la decisión de llevar a cabo acto tan extremo fue por los juicios tan incisivos que recibió de una personalidad que él respetaba profundamente. Como sucede en Las cartas boca abajo y - en Madrugada, hay un ilustre personaje que es trascendental para la fá-- bula dramática y que, sin embargo, jamás se presenta en escena. En este caso, la situación se refiere al extraño suicida que opta por la muerte ante la incomprensión que suscita su trabajo; él es el resorte dramático que requiere la acción para desatar el desesperante conflicto que se - cuestiona.

De tal manera, la atribulada adolescente va intuyendo en el de-

desarrollo de la obra las razones personales que tuvo su padre para lanzar semejante juicio en contra del artista, ya que Fabio actuó por circunstancias de tipo paternalista y no por causas de índole estética. La imagen familiar del connotado crítico ha dejado mucho que desear en el espíritu de la hija que sufre toda una crisis moral por la muerte del amado y por el desmoronamiento de la figura del padre al que admiraba incondicionalmente. Cuando descubre el engaño de Fabio, descubre también el artificio en que ha vivido y se rebela contra la ignominiosa situación rechazando el núcleo familiar al que pertenece.

Desde su infancia, la joven fue educada en el rigor de los valores morales, rigor en que prevalece especialmente la verdad. Al dilucidar lo que en realidad ha sucedido, el enfrentamiento con la realidad permite que sus más íntimos valores sean puestos en conflicto. Ella no transige con el fraude que se le ha impuesto y por este motivo su primera reacción es la de desenmascarar públicamente a su padre. "Implacable, querrá convertirse en verdugo, pero será de nuevo Gaspar quien desvela cómo lo que podría ser un acto de justicia arrastra a la vez otras oscuras motivaciones, concretamente la de llevar a cabo una turbia y rencorosa venganza."¹⁸¹

Como se puede comprender, Aurora es la joven impetuosa y llena de entusiasmo que vive muy a la moderna en cuanto a su momento histórico; aunque tiene relaciones físicas con Samuel, la desinhibición de su feminidad no le impide conducirse con los sentidos éticos en que ha sido formada. El bien que implica la verdad en el universo bueriano está presente en su conformación espiritual, ya que en su valoración moral la

¹⁸¹ Luis Iglesias Feijoo. "Introducción" a Diálogo secreto Fantasía en dos partes de Antonio Buero Vallejo, p. 24

mentira no es el sendero adecuado para los lineamientos de su personalidad. Debido a las circunstancias en que pierde al amante y al padre en un mismo golpe, su alma juvenil sufre una embestida que dará cauce especial al desarrollo de su personalidad. En este personaje se precisa una vez más la esperanza de un mundo mejor que puede realizarse en un futuro promisorio; en la dramaturgia bueriana, las nuevas generaciones -por lo general- pueden partir de las consideraciones consolidadas en el pasado para alcanzar una mejor forma de vida.

En Diálogo secreto, una vez más Buero Vallejo se sirve innovadoramente del arte pictórico para ofrecer mayores y mejores incentivos al espectador. Como ocurre en Llegada de los dioses, en Las meninas y en El sueño de la razón, las formas del trazo y los contrastes cromáticos -realizados por los grandes pintores no sólo sirven como decoración ambiental, la connotación crítica inherente a las obras plásticas requeridas en las acotaciones dramáticas se convierte en marco referencial de todo un contexto filosófico en cuanto a la visión de la realidad que presenta la creación teatral.

En este caso, el famoso óleo de Diego Velázquez titulado "Las hilanderas" está presente en el planteamiento escenográfico como se indicó anteriormente y, además, tiene una importante significación en el contexto mismo del drama, ya que el tema del lienzo -la fábula de Palas Atenea y Aracne- sirve como alegoría espiritual de los acontecimientos que se presentan.* El famoso cuadro resulta una significativa meditación

*Según refieren los mitos, en una ocasión la diosa de la inteligencia se disgusta profundamente porque una mortal la desafía al realizar un tapiz magnífico. La perfección y el esmero con que ha sido hecha la labor es interpretado por la diosa como un evidente reto -contra su condición divina, actitud que no duda en castigar convirtiendo a la atrevida joven en una insignificante araña que deberá hilar incesantemente por toda la eternidad. Por otra parte, es evidente que en el drama bueriano se sigue la tesis de Ortega y Gasset so-

sobre el destino del individuo en cuanto a su comportamiento, aspecto - relevante de la dramaturgia de Buero Vallejo que el escritor trata una - vez más en Diálogo secreto.

La significación es evidente en relación a la actitud y al conflicto mismo de los personajes. El duelo entre la diosa y la envanecida artesana vuelve a presentarse en la figura novedosa de una adolescente divinidad que fustiga -por medio de la verdad- la soberbia de una Aracne daltónica que ha cifrado su forma de vida sobre la falsedad de un incierto comportamiento: "Minerva, por no se sabe qué restos de piedad la sostuvo en el aire y le habló así: 'Vivirás, insolente Aracne, siempre de esta forma suspendida; tal será tu castigo para toda la posteridad'. De esta manera, en araña transformada sigue tejiendo con sus hilos la tarea a que ella estaba acostumbrada."¹⁸² Sin embargo, el perdón de los justos llega hasta - Aurora que lo proyecta altruistamente sobre la imagen paterna; no son el rencor y la venganza los estandartes para lograr mejores merecimientos.

El mito vuelve a resurgir en la obra de Buero Vallejo como sucedió ya en Las palabras en la arena y en La tejedora de sueños; la leyenda cobra evocación nuevamente para mostrar una vez más el desequilibrio que pueden mostrar los seres humanos. En Fabio, toda la sapiencia - de su condición se esconde bajo el equívoco de una determinación errada, determinación que se va extendiendo hasta afectar a todo aquel que lo - rodea; el desorden de un cosmos moral ha sido provocado por él debido a la ignominia degradante de la soberbia, según se presenta en el contexto trágico del drama. El pecado de esta Aracne resurgida no es sólo el or--

bre esta obra de Velázquez en la que se identifica al grupo de hilanderas con las Parcas o Moiras que manifiestan un sentido emblemático al mantener el hilo de la vida de los hombres entre sus manos.

¹⁸² Publio Ovidio Nason. Las metamorfosis, p. 104

gullo de un conocimiento, sino también la lejanía que sostiene con respecto a la autenticidad; figura supuestamente sublimada por su capacidad intelectual que es devuelta a su simple carácter mortal por una joven diosa que empuña la certeza como galardón defensivo.

Además, el problema de Fabio se sustenta también en el enfrentamiento y en el tránsito individual que sostiene entre la vida y la muerte. El, desde luego, no se encuentra satisfecho con su conducción vital y, a la vez, siente que la vida -esta vida que ama tanto y que le ha dado una potestad en el mundo de la estética y en su realización familiar- se le escapa inevitablemente para otorgarle, paradójicamente, la amenaza de la muerte. En realidad, el gran intelectual no ha logrado una verdadera realización en la temporalidad que le corresponde, temporalidad que transita impasiblemente mientras las temibles hilanderas tejen su red de hilos infinitos alrededor de su persona; ardid letal que puede acabar con su espíritu antes de que él precise un adecuado y satisfactorio comportamiento moral.

Ahora bien, se debe señalar que esta situación existencial se acrecienta profundamente porque a ella se tiene que sumar otro conflicto. La verdad oculta de Fabio es que sufre de daltonismo, aspecto físico que jamás se ha atrevido a confesar, pues esta circunstancia visual lo revela como un farsante en su labor como crítico. La paradójica situación sólo es conocida por Braulio el cual le ha prestado sus ojos para que, por medio de ellos, pueda escribir sus reconocidas críticas.

Finalmente, Teresa se entera de la mentira en la que ha vivido su esposo en relación al mundo del arte, situación que intufa desde hace muchos años; nuevamente patentiza su apoyo ilimitado al cónyuge y perdona lo que había perdonado tiempo atrás. Ella resulta correcta en su pre-

sentación social, fría e impasible en su apariencia, pero en realidad - vive en función de sus allegados. Ser que transforma su serenidad en ímpetu vivencial ante la imagen del caído; personaje que secunda, que redime y que se entrega incondicionalmente para rescatar al ser querido de sus propios equívocos. Feminidad que se proyecta a través de la figura - maternal, de la interrelación que supone el matrimonio o de la identificación que se manifiesta en la amistad. Su vigor lo extiende a los otros, su razón es la dignificación de los demás y su personal realización sólo se puede otorgar en la comunión que requiere con su núcleo social. Aurora también perdona, pero lo que en la madre es aproximación anímica en - la hija es convencimiento intelectual en la realización de un acto de - justicia.

Cuando Aurora, como señal de protesta, se separa del hogar en - que se había formado, Gaspar -el camarada del abuelo- que ha ayudado - tanto con sus razonamientos a la reflexión de los controvertidos perso- najes, comprende que ya nada tiene que hacer ahí y se aleja también de - la quebrantada familia. Esta personalidad resulta, evidentemente, de un interés extraordinario; en él se muestran los quebrantos -no asimilados del todo- de una desastrada época anterior. El vituperio a la dignidad - humana que implica la guerra civil para el ser español se significa en - el anciano como determinante de sus antecedentes dramáticos; ya no son - los tiempos de Historia de una escalera o de Hoy es fiesta en los cuales el escritor no podía hablar libremente sobre el tema y para mencionar la contienda del 36 se apoyaba más en los silencios y en las actitudes que en las referencias directas. Este carácter implica la proclama simbólica de una personificación en que las afrentas del ayer se han convertido en la sabiduría del hoy. Envejecido personaje que no tiene consigna en el -

porvenir, pero que en la acción de Diálogo secreto representa la voz -
prístina y auténtica de la verdad.

El antecedente de este personaje reside en El tragaluz, espe---
cialmente en la figura del padre, alucinado visionario que ejecuta im---
parcialmente el castigo final. Ambos conocen los desastres físicos y mo-
rales que provocan las causas bélicas y, de una u otra manera, en ambos
se establecen las vicisitudes de un devenir deteriorado por las mismas -
causas; las dos figuras, además, aprehenden en su trayectoria la voz -
portentosa de la conciencia y la justicia.

La personalidad de Gaspar es de gran trascendencia y exclusivi-
dad, puesto que en la trayectoria bueriana no se ofrece tan nítidamente
una sicología dramática de tal excelsitud; sus insignias morales y la -
penetración de su sapiencia más parecen de orden metafísico que real y -
tienen mayor relación con los prodigios de lo ideal que con las vicisi--
tudes humanas; es como si una figura divina, por medio de las lides de -
lo inusitado, se presentara en el escenario con el propósito de ayudar a
los controvertidos caracteres para que éstos logren una óptima conduc---
ción moral. El es la palabra suprema en la complicación espiritual de -
los demás personajes; Aurora y Fabio, principalmente, deciden sus vidas
a través de un "diálogo secreto" con el anciano.

Ya en el desenlace de la obra, Teresa, Fabio y Braulio quedan -
una vez más juntos viviendo la extraña incongruencia en que se han movi-
do desde tiempo atrás; los tres personajes son cómplices de esta inaudi-
ta circunstancia que los enlaza en su devenir, pero, desde luego, hacia
el final de Diálogo secreto presentan una esperanza de redención por el
reconocimiento de sus culpas.

A través del tiempo, la relación entre el padre y el hijo ha -

sido de lo más estrecha, ya que Braulio siempre ha estado al servicio de Fabio en las largas y asiduas contemplaciones que acostumbraban hacer en relación a las obras pictóricas. La personificación de Braulio resulta - de sobresaliente interés, puesto que tal personaje ha sido diseñado por el dramaturgo con una doble e innovadora función: por una parte responde a una psicología basada en lo circunstancial y en lo anímico como cual--- quiera de las otras personalidades del drama y, por otra, se precisa como figura simbólica e imaginaria en la mentalidad de Fabio.

La configuración individual y colectiva de Braulio radica en el hombre que vivió la guerra civil, el hombre que sufrió la afrenta de la contienda, el encarcelamiento y que, finalmente, a través de los años - nunca ha olvidado el oprobio de la situación. El, junto con Gaspar, re-- presentan la más antigua generación de las tres que se manifiestan en el drama. De alguna manera su desarrollo biográfico tiene semejanzas o afinidades con el acontecer mismo del dramaturgo; identificación entre personajes y creador que se proyecta vivencialmente en una forma de invalidez moral jamás superada.

Ahora bien, la personalidad del abuelo es además un recurso - dramático sumamente ingenioso. El personaje de Fabio, en su conflictiva, debe ser expuesto pública y dramáticamente de alguna forma; lo tradicional y lo que hubiera usado generalmente cualquier escritor sería la ex-- posición oral del monólogo interior, lo cual podría resultar lento y fatigoso para el espectador, ya que sostener un ritmo teatral con monólo-- gos demasiado extensos es, por demás, peligroso. Buero Vallejo aprovecha la intimidad espiritual que existe entre uno y otro para presentar las - tribulaciones psicológicas de Fabio de manera dialogada. "No habla con su padre, sino con una imagen suya que él mismo ha creado y que convoca a -

voluntad, pues no existe más que dentro de sí mismo. Se trata, pues, de diálogos imaginados en busca de una solución inexistente, que nos permiten acceder a lo más recóndito de su interior."¹⁸³

Por medio del interesante recurso dramático, la figura paterna se idealiza en el sentir del tortuoso intelectual y libremente conversa con ella en busca de una solución para sus problemas mostrando al público el carácter de sus divagaciones anímicas. El exacerbado monólogo que podía caer en la lasitud dramática se convierte en diálogo revelador de un estado reflexivo de gran subjetividad. "De esta forma, el escenario - transmite eficazmente lo que de cualquier otro modo sería muy difícil de comunicar, esto es, el debate interior de los personajes, en lucha anímica con sus miedos, alucinaciones o fantasmas, que adquieren así identidad corpórea y visible."¹⁸⁴

Finalmente, en el desenlace del drama, Fabio vislumbra la posibilidad de lo auténtico; la posibilidad de enfrentarse al mundo sin tapujos, tal como lo ha solicitado Aurora. Revelar los verdaderos diálogos secretos que le inspira la obra artística y que son captados con su apreciación personal; la perspectiva especial y, por supuesto, interesante que le confiere su tara daltónica al revelar -ante el mundo- la verdad de su afección:

"No sé como decirlo... Mañana..., si se multiplican - las personas sinceras y valerosas cuyo ejemplo ayude a mi debilidad..., tal vez me atreva a convertir en - públicos mis diálogos secretos..., tal vez me atreva a confesar." ¹⁸⁵

Otra vez más, en la obra de Buero Vallejo las carencias físicas

¹⁸³ Luis Iglesias Feijoo. Op. cit., pp. 15-16

¹⁸⁴ Ibidem, p. 15

¹⁸⁵ Antonio Buero Vallejo. Diálogo secreto Fantasía en dos partes, pp. 131-132

están presentes para enjuiciar un universo ético. El tema de la ceguera -verdadera constante de su producción- se presenta en el hombre frustrado e incompleto en sus posibilidades. Esto evidentemente se relaciona con las carencias que presentan otros de sus personajes como son los sordos, los mudos y los locos, pues tales limitaciones no son otra cosa, sino una forma de ceguera; en la mayoría de las ocasiones, estas deficiencias se advierten como una mutilación que en su sentido emblemático significa ciertas formas de carencia moral en una sociedad enferma. En Diálogo secreto se encuentra el mismo principio en cuanto al daltonismo, ya que en este drama, una vez más, aparece el hombre imperfecto en la figura de Fabio, hombre que supone una identificación para todos aquellos que imponen su falsedad personal a un medio social.

En este caso, el que sufre la tara física no es el ser humano que tiene una penetración espiritual por encima de lo natural. Por el contrario, se trata en esta ocasión de aquel que esconde su miseria personal bajo el escudo ostentoso de la apariencia sin enfrentar su propia condición ni asimilar ésta en función del contexto social en que su personalidad se debate y se circunscribe; el protagonista es la personificación de aquel que cifra su vida sobre bases poco firmes y que sufre en su devenir las consecuencias de semejante impostura. "Fabio, el daltónico, oculta su verdadera identidad porque se apoya en unas conveniencias sociales que Gaspar denuncia con crudeza en sus últimas intervenciones. Situado en una vida cómoda, tiene miedo a perderla para siempre si confiesa, pero en ello no se diferencia de muchos otros, que medran también al amparo de la mentira y de la trampa..."¹⁸⁶

¹⁸⁶ Luis Iglesias Feijoo. Op. cit., p. 22

En cuanto al uso mismo del diálogo en la obra presente, se debe advertir que el manejo de los parlamentos implica -en la mayoría de las ocasiones- una concisión renovadora que se establece de acuerdo a la congruencia misma del drama, concisión renovadora que se inclina hacia la naturalidad convencional y no hacia los artificios melodramáticos; el lenguaje se establece sin diferencia precisa entre el habla común y el uso literario y psicológico que se le confiere para que el histrión pueda representar adecuadamente la personalidad indicada por el dramaturgo. Por medio del acertado manejo del diálogo y, por lo tanto del lenguaje, el escritor ha logrado la necesaria correspondencia espiritual entre los caracteres teatrales y su expresión oral.

Las perturbadas personalidades de Diálogo secreto no se sirven de la alusión indirecta para lograr una imagen subjetiva que estimule la sensible captación de la concurrencia. En ellas no se encuentra la profusión conceptual de un teatro intelectualizado ni tampoco la mixtificación sonora y metafórica como obligación ornamental. La naturaleza moral y psicológica de los seres teatrales se expresa bajo un pacto estético entre lo armónico y lo somero; la reciprocidad entre la indecisión anímica y la realización dramática se precisa en una concordia entre el sentir y el hablar, ya que los pensamientos y los juicios surgen como la consecuencia de un proceso vital en que se proyecta la conflictiva espiritual y emotiva de los personajes.

Cuando Fabio queda desenmascarado en el desarrollo de la trama se puede advertir la naturalidad y, a la vez, la precisión dramática con que se expresa:

"Aquí se le ha preguntado siempre todo a Gaspar. Y éste sí responde. (...) No te calles ahora. En esta casa hacen falta palabras claras. (...) Lef mucho en veinticuatro años. Sé bien lo que es el daltonismo.

(...) El daltonismo es lo que a tí te pasa." ¹⁸⁷

La síntesis dialogal de Buero Vallejo es todavía más evidente - si se le compara con las sentencias grandilocuentes que se usaban en el siglo pasado, especialmente cuando José de Echegaray (1832-1916) declara por medio de sus personajes una forma de expresión artificial y desorbitada:

"Noche, protégeme, que en tu negrura, mejor que en el manto azul del día, se dibujan los contornos luminosos de la inspiración." ¹⁸⁸

O cuando Benavente alega con énfasis melodramático y, además, - con la idea de presentar toda una particularidad localista en La malquerida:

"Pa tí no tenía que haber habío más justicia que yo. En mí sólo que hubieas pensao. (...) El día que se te puso ese mal pensamiento, tenías que haber llorao - hasta secársete los ojos pa no haberlos puesto y ande menos debías." ¹⁸⁹

El mismo Calvo Sotelo que estaría, desde luego, generacionalmente mucho más cerca de Buero Vallejo usa ciertas referencias alegóricas:

"Durante dos semanas he castigado el cuerpo y el alma para merecer los dones de mi Patrono." ¹⁹⁰

Evidentemente, este rebuscamiento implica una caracterización de personalidad, pero que, desde luego, se encuentra muy lejos de la condensación dialogal del teatro bueriano.

A pesar de que en Diálogo secreto, en momentos, la relación entre los personajes podría caer en lo repetitivo y en una defensa pura---

¹⁸⁷ Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 103

¹⁸⁸ José de Echegaray. El gran gaiteo en El teatro español, historia y antología, T. VII, p. 593

¹⁸⁹ Jacinto Benavente. La malquerida-La noche del sábado, p. 65

¹⁹⁰ Joaquín Calvo Sotelo. "Mi Tagro en La plaza del progreso" en Teatro Español 1953-1954, p. 49

mente verbal de un caso de conciencia, esto no sucede por la fluidez casi obvia del lenguaje usado. De esta manera, el ritmo escénico se acrecienta hábilmente por la conducción adecuada de una serie de elementos - entre los cuales destaca, desde luego, el esmerado uso del diálogo; especialmente, la forma sintética de expresividad que sostiene el personaje de Gaspar es de gran interés; él que representa la voz de la verdad - se mantiene siempre en una precisión lúcida y concreta:

"Escucha, Aurora: tu padre es un truhán, pero también es... un sujeto interesante. Me pregunto si no merece una oportunidad (...) Su rehabilitación." 191

De tal manera, las personalidades escénicas y la conflictiva - social y moral que éstas implican se presentan con gran veracidad para - ofrecer la sensación de una auténtica intimidad personal. La vida teatral que las sostiene -proyección de la vida real- se afirma en la presentación de un estrato social, en la variación de temperamentos en conflicto y en la interrelación con las demás personalidades; todos estos - elementos son dignos de consideración a través de la intensidad y penetración comunicativa del lenguaje bueriano, forma innovadora del ejercicio dialogal que mantiene la oralidad dramática por medio de la síntesis y la sobriedad.

191 Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 108

4.7 AMBIVALENCIA ENTRE REALIDAD Y ABSTRACCION*

El oponer sistemáticamente el sentido de realismo a la idea de abstracción o alegoría resulta una consideración de franco cuestionamiento, pues, hasta qué extremo y en la medida de cuál argumentación se escinden el uno del otro en los aspectos teatrales. De hecho, todas las creaciones dramáticas -hasta las que proceden de las reproducciones de un verismo estricto- se encuentran sujetas a la presencia de supuestos emblemáticos, puesto que el teatro, en sus más íntimas características, presenta una atmósfera convencional que no es posible evitar de manera definitiva.

La recreación de la realidad no se puede reproducir en forma rigurosa, ya que esta elaboración siempre queda referida al mundo de las convenciones. Esto se puede observar -desde tiempos muy antiguos- en las fuentes mismas del teatro occidental. La preceptiva clásica, en relación a la unidad de acción de donde se desprenden también la unidad de lugar y la unidad de tiempo, ya suponía un compendio discursivo en las formas de vida humana que presentaba. El enjuiciamiento a un contexto social implica una perspectiva circunstancial e intelectual que admite -además- el recrear con recursos mínimos e indispensables la trayectoria de un mundo referido.

Ahora bien, aunque la tendencia realista y la tendencia alegórica no se pueden separar plenamente en la elaboración teatral, sí se puede reconocer la inclinación manifiesta de estas dos directrices.

*Se entiende por abstracción la actitud estética que toma elementos de la realidad para mostrar una visión emblemática de la misma. De esta manera, se rechaza la representación naturalista de la vida para dar cabida a lo fantástico, a lo imaginativo, a la referencia indirecta y al predominio de lo subjetivo.

Cuando se lleva a la escena un realismo imitativo de la vida, se trata - de construir un ámbito escenográfico que se establece como sustituto de un marco espacio temporal. Los diálogos se surten de formas lingüísticas correspondientes a una época, a una localización física y a determinan-- tes socioeconómicas susceptibles de ser identificadas. La dirección, el texto y la actuación tratan de mostrar una aparente cotidianeidad basada en la concepción de un sustrato social. "El teatro realista del siglo - XIX, fue una derivación del realismo en el arte general y un fenómeno - complementario del conocimiento científico del mundo. Los dramaturgos, - los teóricos y los críticos teatrales más destacados en cada etapa del - desarrollo histórico del teatro basaban sus concepciones en los sistemas filosóficos dominantes de su tiempo."¹⁹²

Ahora bien, aunque la recreación imitativa de la realidad es - válida, también es una recurrencia adecuada la síntesis de recursos tea- trales para representar una realidad. Para establecer un franco subjeti- vismo en las consideraciones que se pretenden proyectar, no es necesario referir una dimensión fotográfica de las formas vitales. La simbología - escénica puede lograr una relación adecuada con el público en cuanto a - la creación de signos identificables que funcionan como elementos de co- municación entre emisor y receptor. La escena puede recrear un ámbito - humano por medio de indicios pertinentes -conjunción emblemática de un - cosmos- sin la presentación estrictamente reiterativa de la realidad: - "Se trata (...) al mundo imaginario que se construye, sin preocuparse - (...) de referirlo a una verosimilitud o a una veracidad arbitraria, - porque el realismo lleva una nostalgia de la justificación..."¹⁹³

¹⁹² N. Bujvald. *Op. cit.*, p. 186

¹⁹³ Jean Duvignaud. *Op. cit.*, p. 499

Como se había señalado anteriormente, en los principios del siglo XX, el teatro occidental observa una nueva tendencia hacia atmósferas de espíritu imaginativo que anuncian el agobio de las determinantes realistas, las cuales cayeron en un prosaísmo contra el que surge el "teatro poético". En España, sin embargo, aunque por una parte aparecen consideraciones de una dramática idealizada y antirrealista en las figuras de Eduardo Marquina (1879-1946) y Francisco Villaespesa, la vena del realismo representativo se niega a renunciar a sus privilegios en las personalidades de Jacinto Benavente y sus seguidores. Si bien los vanguardistas teatrales -Jacinto Grau, Max Aub y Federico García Lorca- así como Alejandro Casona ofrecieron nuevos empeños en cuanto a un subjetivismo dramático, éste fue un esfuerzo frustrado por la situación histórico política que prevalecía en el país. "La 'nueva' fórmula escénica no se arraigó firmemente en España (...) porque los atrevidos innovadores sufrieron de una manera catastrófica los años de la Guerra Civil."¹⁹⁴

La comedia -por su parte- es el teatro institucionalizado en el período franquista que, si bien es una forma de evasión a la presión social que se vivía y no presenta la verdadera realidad de su momento, mantiene, en cambio, una supuesta liga con el vivir cotidiano al presentar su anclaje dramático en un escenario de determinantes realistas. Buero Vallejo, al reaccionar contra este ambiente cultural, vierte en ciertas obras una subjetividad estética en sus planteamientos dramáticos para conducirse por los caminos de un teatro en el cual sustituye la connotación realista por la vía poética, la delación enfática por la sugerencia indirecta, la crítica abierta por el argumento emblemático.

¹⁹⁴ Jack Horace Parker. Breve historia del teatro español, p. 179

El escritor español -en su senda analítica y experimentadora- se da a conocer con una creación de gran mérito en cuanto a las directrices realistas que es Historia de una escalera, más tarde -sin embargo- se vuelve hacia los caminos poéticos que había señalado el teatro europeo en la época contemporánea. Dramatiza las formas de vida de manera estilizada para alcanzar un nuevo acercamiento a su entorno social. Recurre a la creación de una supuesta irrealidad desde la cual examina -alegóricamente- las circunstancias morales que provoca un régimen impositivo, pues la disposición estética a seguir es la captación simbólica del verdadero acontecer español.

Significar la realidad, sin embargo, no implica el puro afán ilusionista de la misma, sino también el expresarla sociológicamente, el integrarla a su propia causalidad humana. Las circunstancias históricas, políticas y morales de un panorama social participan como formas de veracidad ideológica sobre un contexto dado: "La modelización consiste, en última instancia, en oponer y hacer coincidir el esquema de la realidad (su perspectiva y su historicidad) con el del público (su situación ideológica e histórica presente)."¹⁹⁵

¹⁹⁵ Patrice Pavis. Op. cit., p. 402

4.7.1 LA SEÑAL QUE SE ESPERA

Lo subjetivo, lo irreal, lo mágico siempre se guardan detrás - del mundo real en forma de creencias, de ensoñaciones, de supercherías o, simplemente, como formas complementarias del ser humano; formas que acechan desde su escondrijo para mostrarse en un momento dado y modificar - con su potestad las objetividades de un mundo concreto. Esta particula-- ridad alcanza el teatro de Buero Vallejo y si en La tejedora de sueños - ya se podía sorprender una cierta subjetividad, en La señal que se espe-- ra, estrenada en 1952, esta actitud se va a apoderar del texto y del es-- cenario mismo; la otra cara de la medalla en relación a las disposicio-- nes tangibles se hace presente en este drama de orden poético. Los tes-- timonios realistas parecen quedar atrás y una nueva posibilidad se ofre-- ce a través de la creación del dramaturgo: "Si las profundidades de - nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas - que se advierten en la superficie (...) es del mayor interés captar es-- tas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al do-- minio de nuestra razón, si es que resulta procedente."¹⁹⁶

El drama se establece en una finca en la costa de Galicia; en - este caso los personajes son pocos en el desarrollo de la obra: Enrique es dueño de la propiedad en que pasa el verano en compañía de su esposa Susana y de un amigo de la pareja llamado Luis; son atendidos por un ma-- trimonio de sirvientes conocido como Rosenda y Bernardo. Más tarde, se - suma al grupo de personalidades otro amigo del matrimonio que llega a - visitarlos y que tiene por nombre Julián.

¹⁹⁶ André Breton. Op. cit., p. 26

Luis, en el pasado, tuvo relaciones amorosas con Susana y cuando ella lo dejó para casarse con el que ahora es su esposo cayó en una debilidad mental que lo llevó a recluirse en un hospital; él es compositor musical y todo su poder de creatividad se ha visto minado por esta situación. Desde entonces, Luis sufre una crisis espiritual bastante intensa, ya que su vida artística ha quedado suspendida. El matrimonio, que ha conservado la amistad con el atribulado músico, lo invita a pasar el verano con ellos para que en semejante ambiente -en contacto con la naturaleza- encuentre calma y relajamiento.

Con el consentimiento de Enrique, Luis construye en el jardín de la propiedad un arpa eólica, la cual espera que milagrosamente suene como signo inequívoco de que podrá recrear una melodía que ha olvidado y que en el pasado había escrito para Susana. Él confía en que podrá recobrar su capacidad creativa cuando la recuerde. El arpa eólica -según se explica en el texto- es un instrumento de cuerda que tiene la particularidad de tocar por sí solo dependiendo de los cambios atmosféricos; de tal manera puede alcanzar armonías no demasiado elaboradas y, por lo tanto, produce una rudimentaria musicalidad. En realidad, Enrique tiene dudas sobre el amor de su esposa y piensa que sigue amando a Luis; con esta forzada situación éste espera asegurar o perder para siempre el amor de Susana y el antiguo pretendiente acepta la invitación para disfrutar la cercanía de la mujer que ama.

Todos los personajes sufren ante las circunstancias que se presentan en el drama; se testimonia, así, la terrible inestabilidad en que se mueven, puesto que todos ellos se unifican en una tortuosa inconformidad y en la expectativa de que esa inconformidad logre alivio. Enrique busca el encuentro real con su pareja y Susana, en realidad, quiere lo -

mismo; pero esta unión no ha alcanzado feliz comunicación porque las malas interpretaciones sentimentales los han llevado por angustiosos caminos. Luis desea recuperar la inspiración y la mujer que perdió; Julián, por su parte, busca retornar a una situación estable y recobrar la esposa que lo ha abandonado.

Esta actitud de acecho y de esperanza parece una extraña epidemia psicológica y moral que va invadiendo los corazones de todos los personajes, incluso, hasta de los mismos sirvientes; matrimonio de edad el cual está trazado caracterológicamente con gran simpatía y, que, desde hace tiempo, espera noticias de un sobrino -único familiar- quien se ha marchado al nuevo mundo. Bernardo y Rosenda, los señalados sirvientes, han identificado su propia espera con la música que habrá de surgir del arpa y deciden que el día que ésta suene también se escuchará la llamada del correo para ellos.

De tal manera, mientras unos esperan la armonía maravillosa, otros concretan esta espera en una misiva que habrá de llegar de alguna parte; este esperar se engrandece y se idealiza hasta cobrar la magnitud de "la esperanza" que, a su vez, se muestra como circunstancia universal de la humanidad misma. La esperanza sostiene al ser humano después de que éste abre la temible caja de Pandora y el objeto mítico descubre sus aberrantes secretos. Como es sabido, después que los males surgen, sólo la verde niña puede dar consuelo a la humanidad ante tan desgraciado acontecimiento; sin embargo, la conseja de la circunstancia legendaria no es suficiente para el dramaturgo, ya que el esperar por esperar de manera ilusoria no lleva a ningún sólido reducto en el universo bueriano, el hombre -el verdadero ser humano- positivo y emprendedor necesita mover el mundo y lograr las disposiciones que anhela por su propia entere-

za y tenacidad.

La tensión e inestabilidad hacen mella en todos los personajes, especialmente en el matrimonio y en el apesadumbrado músico; la proximidad de Luis hacia Susana irrita notoriamente al esposo que sostiene un vehemente altercado con el antiguo novio, cuando -de pronto- se escuchan unos acordes de apariencia sobrenatural que emergen sorpresivamente y que invaden las almas de los alterados seres. La espera -revelada por unos y oculta por otros- en cuanto a que la selección musical pueda escucharse es ya una realidad; el arpa eólica ha dado muestras de su sonoridad por lo cual la magia y lo inusitado se adueñan de la escena.

De tal manera, las diversas personalidades encuentran la redención de su verdadera ruta espiritual, aunque Susana confiese que ella con sus conocimientos musicales fue la que tocó el instrumento cuando estaba decidida a suicidarse en el mar. En el momento en que estaba a punto de aventurarse en las temibles aguas, advierte que la solución a su complicada vida no está en esta falsa salida y decide, entonces, dar acústica al arpa para ayudarse a sí misma y a los atormentados seres que la rodean para que todos alcancen puerto seguro. El universo individual se modifica en función del milagro efectuado y la toma de conciencia se hace presente y común para los afligidos caracteres.

No se debe olvidar que en la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo la redención vital no llega de una manera gratuita ni milagrosa. Susana y sólo Susana ha armonizado las cuerdas del arpa para que los destinos dramáticos alcancen una conveniente toma de conciencia; sólo el ser humano, por sus propios medios, debe modificar sus perspectivas cuando éstas no son adecuadas. A pesar del ambiente mágico y abstracto que se transmite en el planteamiento teatral, el condicionamiento ético

está en contra de la ilusión del azar, de la gratuidad afortunada y del metafísico milagro para enfocarse -en cambio- hacia vertientes de pleno antropocentrismo.

La circunstancia prodigiosa será censurada también por el es---critor en Hoy es fiesta: la esperanza y la suerte puestas en un billete de lotería no son el camino adecuado para superar un "modus vivendi" o, simplemente, una afección moral. Sin embargo, los racionales procedi---mientos no impiden que La señal que se espera se oriente hacia una sub---jetividad tan marcada que al final de la obra -cuando todos han encon---trado su personal conducción- vuelva a escucharse un estremecimiento ar---mónico muy parecido a la anterior selección. Música que, además, fue -compuesta por Buero Vallejo especialmente para el presente drama en el -cual -como se puede advertir- lo abstracto y lo concreto confunden sus -consignas, lo objetivo y lo subjetivo se dan la mano y la realidad y la irrealidad sufren una extraña e idealista vinculación. "El arpa (...) -pulsada por las manos de Susana (...) es objetivación del poder creador de la fe y la esperanza de cada uno, es también manifestación de un po---der trascendente del cual Susana ha sido el instrumento. (...) Para que uno y otro se revelen hasta que el hombre viva activamente, creadoramen---te su fe y su esperanza."¹⁹⁷

Poco después, llegan tres cartas con importantes revelaciones -que ayudan a los personajes a seguir nuevos derroteros. Bernardo y Ro---senda reciben la noticia de la muerte del ambicionado familiar quien ha fallecido a consecuencia de un accidente y que ha escrito su último pen---samiento para ellos; esta situación otorga serenidad a su congoja, puesto

¹⁹⁷ Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 350

que comprenden que el añorado sobrino nunca los olvidó y que su personal espera ha terminado definitivamente.

Julián, en su estancia en la finca, ha observado las dificultades afectivas del matrimonio amigo y al escuchar el aparente fenómeno - hace un acto de conciencia; acepta que la culpabilidad y la incomprensión se manifestaron por su parte en las inconveniencias de su matrimonio, y al recibir carta de su esposa reconoce que esta es la oportunidad que le ofrece la vida para modificar las circunstancias de su separación; la paz que busca en la casa amiga de Galicia lo hace entender que, en realidad, lo único que aspira es la posible reconciliación conyugal. Luis, por su parte, ha alcanzado el prodigio que deseaba para reencontrarse con la estética musical y aceptar -además- la definitiva escisión amorosa.

Al sucederse tales directrices espirituales, Susana descansa de su culpabilidad hacia Luis para inclinarse definitivamente por el cónyuge; Enrique revela el contenido de la carta que le corresponde y confiesa a su esposa su ruina económica. Cuando finalmente se ofrece el reencuentro con ella, el personaje masculino olvida la inseguridad que le acarrea su perdida posición social y el temor que le invade ante el posible abandono de la pareja. De tal manera, rechaza su decadente situación burguesa y anuncia sus propósitos de enmienda para el futuro por medio de una labor remunerada; la vacilación anímica se ha disipado y se ha trasmutado en realización con el sujeto amoroso. "Además, el triunfo de los personajes principales se debe a la fe que tienen. La duda de Enrique es el lado negativo de su fe. Por eso Susana le dice: 'Porque yo espero ¡espero!, también el correo. Y porque veo en tus ojos, a pesar de

de todo, la fe'."198

Los personajes que se presentan en esta creación dramática manifiestan la introspección profunda de su vida; Susana es la mujer infecunda por una circunstancia matrimonial que necesita la consumación afectiva en la figura de un hijo. Ella requiere del fenómeno de la maternidad para conducirse de una manera más natural y dejar la protección que siente hacia Luis; su culpabilidad hacia éste y la falta de apoyo que le ocasiona su pareja la han detenido en su realización como mujer. De tal manera, en la esposa se da una frustración espiritual y una carencia en su condición femenina, ya que no encuentra debida conducción a su espíritu maternal ni a su proyección conyugal.

En los tres personajes masculinos, la figura de la amada se convierte en una verdadera obsesión, ya que la coincidencia con la pareja y el encuentro con el amor son sumamente importantes en el drama. La figura del hombre enamorado parece sufrir un verdadero despliegue del tiempo en el desarrollo teatral. El triángulo formado por los tres hombres tiene, en verdad, la misma conflictiva en cuanto a la no realización moral con la pareja adecuada; esta tríada alude también a tres diferentes posibilidades en la significación temporal. Luis representa el pasado y su frustración es por la mujer que no llegó a ser su esposa. Enrique manifiesta el conflicto del presente y sostiene toda clase de celos hacia la pareja que teme perder; por otra parte, este personaje ve el desasosiego espiritual de Julián por la mujer perdida como un posible futuro suyo. De tal manera, el atribulado esposo se aferra al presente, aunque éste sea incierto, ya que tanto en la postura del pasado

198 José Ramón Cortina. Op. cit., p. 40

como en la situación del futuro ve un universo amoroso devastador que no sabe cómo evitar; se plantea así un problema muy de nuestra época que es la incomunicación y la falta de acoplamiento en las relaciones conyugales.

Por otra parte, se ofrece dramáticamente el conflicto de un hombre desdoblado en tres circunstancias temporales o de tres hombres escindidos en el tiempo, pero unificados ante la misma problemática afectiva; subjetivismos anímicos y temporales que recuerdan ciertos elementos que posiblemente coincidan con los respectivos tratamientos que daban Henry-Rene Lenormand (1892-1950) y John Priestley a sus obras. Trazos freudianos y despliegues de personalidad que rememoran también las proposiciones pirandellianas, particularmente en la ambientación síquica y tonal de la obra. Y esa arpa eólica, entre mítica y cósmica, si se piensa en la famosa caverna de la localidad que tiene las mismas propiedades que el instrumento; objeto maravilloso en que reside también algo del teatro poético europeo, tal vez de Giroudoux o de Maeterlinck. El dramaturgo lo que hace en realidad en La señal que se espera es llevar nuevas propuestas que renueven el anquilosamiento estético de la dramática hispana en la segunda mitad del siglo XX, nuevo carisma y posibilidad del teatro universal para revitalizar antiguas conductas dramáticas.

Es éste un arte de sugerencias morales que realiza un estudio del alma humana, sicologismo que se convierte en alegoría y que se ofrece al espectador con expresiva sutilidad dramática. El suspenso, el misterio y la magia se muestran con jerarquía estética de grandes cualidades que se diferencian de las aventuras subjetivas realizadas por Casona por la profundidad filosófica de las situaciones -y mucho más aún- de las sublimaciones grandielocuentes de Marquina y Villaespesa. Buero Va-

llejo hace decir a sus personajes:

"Lo llamo así porque todo es milagro. Lo es la simple existencia de las cosas. Un milagro es la planta que crece, aunque no dé flores extrañas, y el arpa y la gruta de las voces, aunque creamos saber por qué sueñan... Un milagro es el hijo que se concibe, y nace, y se hace hombre." 199

La verdad y nuevamente la verdad se testimonia a través del drama bueriano y ésta, a su vez, se convierte en constante dramática de innegable trascendencia que se presenta en forma permanente a través de toda su obra. Sin embargo, en esta ocasión, el tratamiento de la misma -aunque no pierde contenido- se convierte en plena subjetividad:

"Me pregunto si habré sido yo, como dice mi marido, y no él, como yo creía, quien ideó traerte aquí. Si fuiste tú y no yo, como creía, quien terminó nuestro noviazgo. (...) ¿Lo crees verdaderamente? ¿O me estás mintiendo?" 200

¿Cuál es la verdad en este caso? La proyección de la misma es una verdad personal y que, además, puede ser diferente en cada uno de los personajes como sucede en Así es si os parece de Luigi Pirandello.

Ahora bien, Buero Vallejo no puede permitir que prevalezca la plena subjetividad, por eso, en un momento dado, la conciencia lúcida y ubicadora que lo caracteriza coloca las cosas en su lugar. La verdad es una: Susana tocó el arpa; pero esta verdad al interiorizarla se convierte en certeza y redención individual. Lo esotérico está presente en innumerables facetas de la vida, pero el hombre no debe confiarse enteramente a ello, la realización debe ser por medio del vigor y la tenacidad individual; el dramaturgo penetra a lo subjetivo y a lo poético para unificar esta actitud con la objetiva y pragmática. Las dos posibilida-

199 Antonio Buero Vallejo. La señal que se espera, p. 23

200 Ibidem, p. 28

llejo hace decir a sus personajes:

"Lo llamo así porque todo es milagro. Lo es la simple existencia de las cosas. Un milagro es la planta que crece, aunque no dé flores extrañas, y el arpa y la gruta de las voces, aunque creamos saber por qué suenan... Un milagro es el hijo que se concibe, y nace, y se hace hombre." 199

La verdad y nuevamente la verdad se testimonia a través del drama bueriano y ésta, a su vez, se convierte en constante dramática de innegable trascendencia que se presenta en forma permanente a través de toda su obra. Sin embargo, en esta ocasión, el tratamiento de la misma -aunque no pierde contenido- se convierte en plena subjetividad:

"Me pregunto si habré sido yo, como dice mi marido, y no él, como yo creía, quien ideó traerte aquí. Si fuiste tú y no yo, como creía, quien terminó nuestro noviazgo. (...) ¿Lo crees verdaderamente? ¿O me estás mintiendo?" 200

¿Cuál es la verdad en este caso? La proyección de la misma es una verdad personal y que, además, puede ser diferente en cada uno de los personajes como sucede en Así es si os parece de Luigi Pirandello.

Ahora bien, Buero Vallejo no puede permitir que prevalezca la plena subjetividad, por eso, en un momento dado, la conciencia lúcida y ubicadora que lo caracteriza coloca las cosas en su lugar. La verdad es una: Susana tocó el arpa; pero esta verdad al interiorizarla se convierte en certeza y redención individual. Lo esotérico está presente en innumerables facetas de la vida, pero el hombre no debe confiarse enteramente a ello, la realización debe ser por medio del vigor y la tenacidad individual; el dramaturgo penetra a lo subjetivo y a lo poético para unificar esta actitud con la objetiva y pragmática. Las dos posibilida-

199 Antonio Buero Vallejo. La señal que se espera, p. 23

200 Ibidem, p. 28

des -la real y la irreal- confluyen y se unifican en una sola disposición; paradoja teatral de reminiscencias pirandellianas -que como ya se dijo anteriormente- implica una nueva propuesta para la escena española. A través de las sufrientes personalidades de La señal que se espera, el dramaturgo concede un tratamiento sumamente original a su antigua lección de moral.

¿Por qué sólo se ha sabido observar al Buero Vallejo del hacinamiento en la ciudad, de la familia pobre, de la invidencia, de la referencia histórica y especialmente de la vena realista, por decirlo de alguna manera? Si el público español rechazó este drama, tal actitud es comprensible porque la subjetividad de todo un condicionamiento teatral no es fácilmente asimilable, pero, desde luego, esto no justifica que la crítica no haya considerado debidamente el intento de introducir renovadores aspectos al planteamiento dramático. Por lo contrario, ante la incompreensión que se ha tenido para la obra se han declarado afirmaciones muy cuestionables. Ruiz Ramón en su Historia del teatro español afirma: "Cada uno de los personajes del drama, cuya acción transcurre en un espacio 'mágico' -la Galicia de Valle-Inclán y Casona, pero que en Buero -tiene mucho de convencional-, espera algo de radical importancia en sus vidas. (...) Creemos con Torrente Ballester que en esta pieza Buero no ha conseguido fundir los dos elementos dramáticos que la configuran: - 'el sistema de mitos, más o menos folklóricos, que le sirven de fondo' y 'la situación humana' vivida por cada uno de los personajes."²⁰¹ Justamente, lo que busca el dramaturgo es una convención y no en el sentido peyorativo como se marca en este caso; claro que no es una Galicia vista

201 Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 350

a la manera esperpéntica de Valle-Inclán, si el escritor escogió este lugar es por la fantasía que se le ha conferido a esta comarca y, seguramente, por su nacionalismo literario. Es decir, por no salirse de España, pero igualmente la situación podría suceder en cualquier lugar de Europa o en cualquier lugar del mundo, ya que se establecen situaciones y personalidades identificables con un sentido no tan sólo internacional, sino también universal.

En relación a la circunstancia mítica, ésta no se percibe, en realidad, por ninguna parte; si en La señal que se espera se habla de una "caverna musical", ésta se relaciona más con Escocia -según argumenta Enrique- que con leyendas galaicas, ya que la acción misma del drama, en el sentido interno y humano, no tiene conexión con una vertiente mítica específica.

Pérez Coterillo, por su parte, señala en relación a la obra referida: "... una localización en Galicia adornada de los tópicos del regionalismo de zarzuela y una mezcla un tanto forzada entre elementos policiacos y trascendentes, terminó por sepultar un planteamiento dramático que posteriormente abordará el autor con mayor fortuna."²⁰² En este caso, se deben contradecir estas opiniones, ya que en el drama no se da ningún elemento objetivo para que se ofrezca una referencia policiaca; si bien hay un suspenso que se extiende especialmente por los primeros dos actos de la obra, esto no implica que se escriba semejante comentario. En cuanto al folklor y al regionalismo zarzuelero ni qué decir. Buero Vallejo en sus más realistas dramas nunca se ha interesado por llevar el espíritu localista y colorista de arraigo popular a la escena

²⁰² Moisés Pérez Coterillo. Op. cit., p. 33

y menos cuando se trata de una obra subjetiva y alegórica como es ésta. Estos comentarios manifiestan la incomprensión que se ha tenido para La señal que se espera; es entendible que se rechace un tratamiento diferente en un país tan tradicional como España, pero, por lo menos, se puede pedir que se realice una interpretación congruente por parte de los especialistas en cuanto a lo que el escritor intenta realizar.

La obra en cuestión es, seguramente, la más inconsiderada creación de la dramaturgia bueriana, ya que establece interesantes y profundas perspectivas en el devenir teatral de España; la crudeza de anteriores aventuras teatrales como son Historia de una escalera y En la ardiente oscuridad se ha modificado en este caso en un drama de franca filantropía, de optimismo redentor, de esperanza universal, de original tratamiento, de consciente disposición hacia las tendencias de la realidad poética y de manifiesta integración entre el ser humano y su mundo circundante.

4.7.2 IRENE O EL TESORO

Con las particulares reflexiones de un epígrafe tomado del Can-
cionero de Don Miguel de Unamuno que declara sensiblemente "el secreto -
del alma redimida: vivir los sueños al soñar la vida", referido a un -
contexto magnífico de subjetividades y ensoñaciones, se presenta el dra-
ma Irene o el tesoro, estrenado por Buero Vallejo en 1956. Según se es--
tima en las palabras unamunianas y en la trama misma de la obra teatral,
el mundo onírico se establece como una forma de redención respecto a la
objetividad real, pues el alma humana quiere escapar de sus sujeciones -
para tener una absoluta correspondencia con las inclinaciones espiritua-
les; la redención anímica se encuentra, en la mayoría de los casos, le--
jos del mundo objetivo y sólo se realiza por medio de los afanes íntimos
del ser humano. La subjetividad que se le confiere a la obra y el trata-
miento que se da a los valores morales que éste preserva lo conectan con
el teatro poético europeo.

La acción dramática presenta los problemas morales de la prota-
gonista, una Irene estupefacta y disminuida ante las extremas situacio--
nes que le acontecen. En forma de antecedentes, se sabe que la entriste-
cida mujer se casó con el hijo mayor de la familia, el cual, poco tiempo
después de realizado el matrimonio, enfermó y murió, ya que su padre se
negó a proporcionar el dinero que lo hubiera rescatado de tan lamentable
situación:

"... de eso tuvo la culpa Dimas. ¡El maldito tacaño,
que no quiso rascarse el bolsillo para las medici---
nas!" 203

203 Antonio Buero Vallejo. Irene o el tesoro, p. 105

Ante los terribles acontecimientos que se le presentan, el personaje femenino pierde al hijo que debería nacer meses después de la muerte de su consorte, desairada circunstancia que se vuelve contra ella en la opinión familiar. Ambos despojos la dejan terriblemente resentida y el medio que la rodea no es, desde luego, el mejor estímulo para su recuperación moral: "Ni en la primera obra de Buero Vallejo ni en las posteriores Hoy es fiesta y El tragaluz alcanza el ambiente en que la acción sucede tal grado de sordidez, de degradación y de inhumanidad morales, no sólo físicas, como en Irene o el tesoro."²⁰⁴

El escenario recrea la casa del usurero Dimas, ámbito teatral en que la avaricia de éste se extiende hasta el último rincón en forma de escasez económica. Además del deterioro físico de la habitación, se puede advertir que la violencia, la envidia y la injuria se desenvuelven con toda largueza. Irene es la principal víctima del caos familiar; ella sirve de punto de ataque para los seres que la rodean. Consignada a vivir en la humillación y en el desprecio, se tiene que conformar con un frugal sustento que desquita como sirvienta entre menosprecios e insultos. Ante esta situación, el personaje se vuelca hacia un mundo interior poblado de añoranzas en el cual el motivo principal es el hijo muerto, tema recurrente en la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo como lo atestiguan los dramas Hoy es fiesta y Caimán.

Justina, esposa de Dimas, explota la manutención de Irene -a más no poder- por medio de la acumulación de labores que la obliga a desempeñar, mientras que Aurelia, hija menor del siniestro matrimonio, la envidia profundamente por sus virtudes físicas y morales. Justina y Au--

²⁰⁴ Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 351

relia son astillas paradigmáticas de una misma madera; en ellas se desarrolla un profundo resentimiento por la obligada restricción económica - en que viven. Preocupadas por su presencia física y por la opinión ajena se ven presionadas por las renunciaciones sociales del jefe de la casa y, por esto, quieren suprimirlo de su camino. No es así el caso de Sofía, hermana de Justina, que además de estar acostumbrada a la obediencia, igual que la misma Irene, es una recogida más en ese hogar, una recogida tan - despreciada como la protagonista; por esto es capaz de conmoverse profundamente ante la situación de la muchacha. Sofía -cocinera por imposición familiar- es de la estirpe caracterológica de ciertos personajes secundarios pertenecientes a la dramática bueriana que demuestran a través de sus trazos morales el nivel de integridad y solidaridad que pueden ofrecer los aparentemente débiles. A este orden pertenecen figuras - como Anita en Las cartas boca abajo o La madre en El tragaluz. A pesar - de su penosa condición social, Sofía dramáticamente representa la fuerza del débil ante la imposición del poderoso, es el sujeto de juicio ante - el caos familiar y es el "deber ser" ante las arbitrariedades del egoísmo brutal que la margina:

"¿Olvidas que alguien tiene que coser y que guisar en esta casa? Sin ella, se hundiría la familia." 205

Entre los personajes de la obra se encuentra también Daniel al que Dimas le renta una habitación, ya que de esta manera el afán lucrativo y siempre insatisfecho del usurero puede regocijarse con un poco - más de dinero. El inquilino se prenda de las virtudes de Irene y le - ofrece matrimonio, no sin antes llevar a un amigo suyo para que revise a la amada pues teme, seriamente, por su salud mental. Daniel es la imagen

205 Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 171

del hombre pobre que sufre contra los embates de un mundo sostenido por el poder económico; a pesar de los esfuerzos que realiza para salir de su mediocridad, no logra asideros firmes para sus ansias de superación social y moral. Un tanto romántico en el tratamiento que le concede el dramaturgo, tiene los atractivos del descuido físico y de la belleza consumida. Daniel, en síntesis, se sostiene dramáticamente en una tibia personalidad que, definitivamente, no puede redimir a Irene por la solicitud amorosa, porque en él -antes de la entrega espiritual- está la duda ante las veleidades morales de la amada.

El amor que el personaje masculino le ofrece a Irene tiene el estigma de la timidez, no puede alcanzar el amparo adecuado porque la responsiva requerida por el pretendiente sobre el estado síquico de la joven corrompe y desmorona notablemente la sinceridad y la profundidad de sus sentimientos. De esta manera, la posibilidad amorosa que se le ha confiado a la protagonista para defender la dignidad de su vida es un pobre caballero de trazos muy débiles.

El médico que lleva Daniel conoce a la familia, especialmente a Dimas, al cual le manifiesta la posibilidad de que Irene, por sus tendencias imaginativas, ingrese en un hospital psiquiátrico, idea que fascina al usurero para ahorrarse dos pesetas más en el mantenimiento de la casa. Esto, en realidad, es un simulacro armado por Justina y por el consabido médico con ayuda de Méndez, secretario de Dimas; lo que en realidad pretenden estos personajes es internar al anciano en una institución para enfermos mentales y, en esta forma, deshacerse de él, pues las penurias y excesos impuestos por éste son ya irresistibles. Méndez significa la presencia artera de la traición. Se ha presentado en la realidad dramática como confidente, amigo, discípulo y cómplice de Dimas,

pero -en realidad- está lleno de resentimientos por las mezquindades del mismo. Ante la oportunidad de la venganza, el Iscariote no duda en hacerle una pésima jugada a su protector y llevarlo, con engaños, al lúgubre lugar que le han ofrecido.

Mientras tanto, a medida que avanza la trama, los quebrantos de Irene se acrecientan paulatinamente, pues ignora los verdaderos propósitos de su suegra y todo hace suponer que es ella la que terminará su desventurado destino en el lugar para alienados. Irene es la alegoría dramática de una España lacerada que debido a las imposiciones del rigor franquista -Dimas personificado- ha caído en desgracia y sufrido el despojo de sus antiguas posibilidades. Por el agobio de sus endeble perspectivas, la protagonista parece arrancada de una página de Benito Pérez Galdós (1843-1920) o surgida de la misma narrativa balzaciana. Sin embargo, esto es sólo su primer planteamiento como personaje porque en el curso de los acontecimientos su temperamento se va modificando hasta instalarse en un ámbito subjetivo, alejado del escueto realismo que la circunda. Esta personalidad, plenamente anímica en contraposición a la burda objetividad, se establece en Irene o el tesoro con las directrices de la oposición y de la complementación para conocer más profundamente la identidad de los "señalados" dramáticos.

En Irene se ofrece una serenidad de sentimientos, su personalidad teatral se explica por sus carencias emotivas en virtud de que sus posibilidades afectivas no alcanzan realización en la obra; su vacío sentimental ha sido producido por las respectivas muertes de un marido y de un hijo que fallecieron impunemente ante las decisiones de la adversidad. Es un personaje desvalido entre los desvalidos, pues la orfandad que la caracteriza alcanza una proyección universal; su familia -Dimas y

su consorte- no son, en realidad su familia, son seres extraños para ella y como tal la tratan. Sola en su debilidad, se ve perseguida por sus detractores sin que ella pueda refugiarse en la solidez de una protección verdadera. Irene sólo se tiene a sí misma y al poder de su sensibilidad que proviene de sus privaciones espirituales y no de sus realizaciones; la delicadeza de su temperamento -émulo quijotesco de la dramaturgia bueriana- la lleva por los caminos de lo puramente subjetivo que se hace palpable en escena para ayudarla en la evasión de sus anhelos.

Tal circunstancia dramática se proyecta ostensiblemente porque, de pronto, en este escenario de convenciones realistas y hasta costumbristas se presenta -sorpresivamente- la persona física de un duende que proviene de un supuesto más allá y que se convierte en el paño de lágrimas de la desamparada Irene. La metafísica se corporiza con toda plenitud en escena y ésta sólo puede ser advertida por la protagonista y por el auditorio asistente; el realismo casi naturalista se enfrenta a una subjetividad de desinhibidas sugerencias ante los propios ojos del espectador. El duende tiene la posibilidad de dialogar con una Voz proveniente de algún lugar desconocido -llámese el más allá, la divina providencia o, simplemente, el vestigio de una entelequia superior. Esta subjetividad se materializa en la obra y, si bien no es capaz de dar paliativo estricto a esa realidad enfermiza que se ofrece teatralizada, si es capaz de cuestionarla por medio del formulismo estético para que el público -observador escéptico- olvide su actitud burguesa y profundice con mayor entrega sobre el problema de la desvalida mujer que se desnuda moralmente en escena y que es cruelmente asediada por sus opositores.

Ahora bien, el desenlace de la obra muestra a Dimas que se di-

rige hacia el hospital para internar despiadadamente a su nuera sin sospechar el engaño del que ha sido objeto y del cual Justina queda establecida por el dramaturgo como la principal responsable del desacato contra su cónyuge. También Dimas parece surgido de una novela galdosiana, es el clásico usurero de la narrativa y el teatro realistas; pertenece a la antigua estirpe literaria de Shylock, de Arpagón y de Félix Grandet. El exceso de sus ejercicios pecuniarios -agiotismo y tacañería como principal estandarte vital- lo lanzan en una carrera ininterrumpida que nunca alcanza la plenitud de la satisfacción. La posesión del dinero es el único afán de sus mezquinos intereses; poco importan para él las afecciones morales que pueda causar a sus seres más cercanos, como muestra de su desenfadada avaricia está la muerte de su hijo: las medicinas que se necesitaban como terapia salvadora no fueron surtidas jamás por la negativa del malvado anciano quien goza en declararlo públicamente.

Entre el fortalecimiento del espíritu y la riqueza material, Dimas ha preferido lo segundo como única forma de satisfacción para sus sórdidos afanes; la jerarquía de sus denuedos personales lo convierten en uno de los más acérrimos personajes "activos"-según la clasificación que realiza Ricardo Doménech en sus estudios sobre Buero Vallejo- de la serie que presenta a través de la consabida dramaturgia; así como Irene figura entre el grupo en que se circunscribe a los "contemplativos". Sin embargo, a pesar de sus atinadas manipulaciones, el acoso que él ha realizado sobre los demás se vierte contra sí mismo y el recluirlo en un hospital para alienados es el castigo a sus desmedidas culpas. Dimas es de aquella selección de personajes destinados, únicamente, a la causa material; por una moneda es capaz de pasar sobre el dolor ajeno, sobre la honra de su familia y, evidentemente, sobre la vida de su hijo.

En tanto que Dimas viaja con Méndez y el médico hacia su si- -
niestro destino, la protagonista -en su trayectoria como personalidad -
teatral- da fin al drama por medio de un singular e inesperado doble de-
senlace: "... el de la realidad objetiva y el de la realidad subjetiva -
de Irene. Objetivamente, Irene se suicida, arrojándose por un balcón. -
Subjetivamente, Irene se libera del mundo sórdido en que vive, alejándo-
se por un maravilloso camino de luz, mientras va cantando una nana al -
duende, que ahora lleva en brazos."²⁰⁶ Según indican los personajes que
se asoman por el balcón, Irene, en un ataque de desesperación, se ha -
arrojado al vacío; en tanto, el espectador ha observado cómo Irene con -
el duende en brazos avanza arrobada por la vía luminosa, cual la Medea -
sublimada de la tragedia clásica.

La argucia técnica de tal innovación dramática -el contrario y
su opuesto- proveen a la obra de una nueva calidad expresiva en cuanto a
las formas convencionales usadas hasta entonces en España; esta concep- -
ción artística supone que en la vida real y en el alma humana están -
siempre presentes elementos anímicos de plena subjetividad. "La pregunta
a la que el espectador debe dar respuesta es ésta: ¿es real o no es real
el duende y su mundo maravilloso? En el interior del mundo configurado -
por la obra se nos ofrecen dos puntos de vista y, consiguientemente, dos
interpretaciones..."²⁰⁷

De tal manera, en un escenario de connotación plenamente rea- -
lista, en que la escena hace halago de toda clase de objetivas minucias
escenográficas correspondientes a ciertas determinantes sociales, y a -
una condición dada en función de la trama misma, se presentan testimo- -

²⁰⁶ Ricardo Doménech. *Op. cit.*, p. 256

²⁰⁷ Francisco Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 351

nios correspondientes a otra realidad expresiva. El recurso escénico -de fuerte contenido simbólico- podría tener mayor relación con una creación de índole ideal o poético; el choque de realidades resulta, de tal manera, de lo más interesante en el cuestionamiento a todo un sistema de vida planteado en la obra. Realidad y abstracción como oponentes de estilo y de concepción buscan, en este caso, un complemento que llegue hasta el criterio del espectador con el lenguaje de una nueva teatralidad. Todos, hasta las personalidades más representativas de una estratificación social de baja índole, son capaces de inventar sus anhelos y hacerlos permanentes en una idealización alegórica.

"Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida real naturalmente, que al fin esta fe acaba por desaparecer."²⁰⁸ La sentencia surrealista -antigua proclamación de una incisiva búsqueda- parece aflorar nuevamente en el panorama estético en relación a la trama y a las directrices de Irene o el tesoro. Cuando el análisis objetivo y positivista, en sus afanes de racionalidad, no se establece en el panorama de los anhelos humanos es cuando se busca la otra cara de la medalla como oportunidad de complementación. Si el realismo puro no satisface los intereses y estados del hombre, la otra posibilidad del mundo -el despliegue subjetivo e idealista que planteaba Bretón tiene que surgir como paliativo indispensable.

Si el surrealismo planteaba -según las proclamas vanguardistas- la concreción, suma y enlace de dos realidades para alcanzar un todo de mayor riqueza e integración, esta obra, aunque no se le puede considerar del todo vanguardista, sí propone un enfoque de tipo surrealista. En es-

²⁰⁸ André Breton. Op. cit., p. 2

te drama se muestran dos realidades complementarias de lo que es el fenómeno impredecible de la vida para los seres humanos y cómo estas dos realidades opuestas y contradictorias testimonian una verdad acumulativa o una superrealidad.

Con esta idea, se puede relacionar el tesoro buscado en esta creación teatral. Ante la creencia de que en toda habitación antigua hay alguno, los ambiciosos personajes piensan que esto ocurre en casa de Dimas y que en cualquier momento puede aparecer para su satisfacción personal. Sin embargo, al finalizar el drama, la Voz declara que el único tesoro existente en ese ámbito ha sido la misma Irene; esto explica con toda amplitud el título que, tal vez, de primera intención, pudiera ser confuso en sus referencias. La protagonista significa un bien que no supieron aquilatar los mezquinos seres que la rodean, pues su verdadero valor reside en la capacidad espiritual del personaje femenino que se inclina hacia lo anímico y que desdeña los objetivos materiales del mundo real.

Además, es un tanto especial el hecho de que Buero Vallejo se establezca en función de un acto de evasión en cuanto a la muerte voluntaria de Irene. El, siempre tan objetivo y sólido respecto a los niveles de la conciencia y la asimilación del mundo real, plantea -en este caso- otra posibilidad. También resulta interesante el atrevimiento de la obra en cuanto a los hábitos de pensamiento de la sociedad española en los años cincuenta, para la cual el suicidio implicaba una aberración prohibitiva y no cuestionable; es preferible morir voluntariamente, sugiere el dramaturgo, que vivir atado de pies y manos. Estos aspectos de novedoso tratamiento son ejemplo de su constante búsqueda, él es un renovador eterno a través de los planteamientos que propone, ya que pareciera que el único fin de su muy cuantiosa dramaturgia es la continuada expe-

rimentación de tópicos, formas, experiencias, etc.:

"Sí, sí, hay que tener un espíritu aventurero, sí. No cabe duda. Porque muchas veces toca la flauta por casualidad, efectivamente. (...) No diré que pueda ser enteramente casual. En eso no creo. Inaugurar una manifestación estética de signo nuevo tiene que tener - naturalmente un origen lúcido y una gran honestidad - por parte del creador que la aporta." 209

Ahora bien, no hay que olvidar que uno de los aspectos más trascendentes en el sentido de la innovación es la concreción física de lo abstracto en las personalidades teatrales del duende y la Voz que le da vida; contra todas las leyes de un rígido racionamiento lo intangible se materializa en escena para demostrar la importancia de lo metafísico y de la ambigüedad del drama. En este caso, la presentación profundamente realista y las sugerencias evocativas no se oponen en la determinación de un teatro de formas convencionales, sino que sufren una especial complementación buscando nuevas y renovadoras recurrencias expresivas.

"En cierto modo, podrían considerarse como una objetivación escénica de las alucinaciones de Irene, pero a la vez es explícita la voluntad del autor respecto a que estas figuras sean tomadas como signos de esa 'misteriosa maravilla que nos envuelve'. Así, por ejemplo, dice La Voz al Duende: 'Para la loca sabiduría de los hombres, tú y yo somos un engaño. Pero el mundo tiene dos caras... y desde la nuestra, que engloba a la otra, ¡ésta es la realidad! ¡Esta es la verdadera realidad!'" 210

En cuanto a las dos opciones sobre la presencia histriónica de lo irreal, se debe considerar que el anhelar de Irene en pos del recuerdo del hijo muerto y la presencia escénica de un pequeño duende -niño de unos seis años según indica la acotación- no es, rigurosamente, el pensamiento de la protagonista corporizado para la dinámica teatral. El

209 Bernard Dulsey. "Entrevista a Buero Vallejo" en The modern language journal, pp. 151-152

210 Ricardo Doménech. Op. cit., p. 257

subconsciente del personaje femenino -recurso freudiano- no toma presencia estricta en un personaje dramático materializado. Lo que resulta por demás interesante para los senderos de la innovación es que la presencia del consabido duende está por encima de la misma protagonista, y así parece ser el ojo de Dios que observa las vicisitudes, los quebrantos, las temibles afecciones y las perversas injusticias que suceden entre los humanos.

Si Casona en el diseño de una realidad subjetiva ofrece los lineamientos de un contexto moral, si lo intangible de una supuesta realidad personal se trueca en sugestivas formas de planteamiento moral, Buero une las dos actitudes supuestamente antagónicas en lo que él mismo llama "realismo simbolista". Las formas representativas de la realidad y las formas representativas de la abstracción se rebelan contra lo establecido para que el creador muestre las más profundas intimidades del miserable personaje de Irene de una manera dual y complementaria. El drama incorpora claramente las dos tendencias de estilo que se manifiestan en la producción de Buero Vallejo; por eso "... es una obra de la que en ningún caso se podría prescindir para entender el conjunto de su teatro. Va dicho el por qué: es una búsqueda, la búsqueda de una unidad totalizadora de la realidad subjetiva y la realidad objetiva, que tan admirablemente cristalizará en El tragaluz o en El sueño de la razón."²¹¹

Irene o el tesoro, finalmente, se expresa con toda la subjetividad del teatro poético al que trata de dar una variación con nuevas perspectivas que pretenden alcanzar un impacto de renovaciones en el espectador para que éste, a su vez, perturbe el reposo de sus sentidos. A

²¹¹ Ibidem, p. 257

la manera de Pirandello, la toma de conciencia debe de situarse entre -
dos esferas, entre la subjetividad de lo objetivo y entre la objetividad
de lo subjetivo al olvidarse de lo simplemente material y sumergirse en
las formas maravillosas de lo ilimitado y lo sobrenatural.

4.8 NUEVA CONCEPCION DE LA TRAGEDIA EN SU DRAMATURGIA

En el alma humana afloran toda clase de sentimientos y de pasiones como una necesidad naturalmente expresiva que se puede canalizar por medio de la variada perspectiva estética. De esta manera, el sentido de lo trágico y sus reflexivas connotaciones surgen en el peregrinaje vital para, posteriormente, transferirse al arte y alcanzar la universalización. El hombre alcanza la conciencia del contexto trágico al enfrentarse a su entorno y plantearse su relación personal con el mundo social. De ahí, de un sentido ético y espiritual, los perfiles de tal conflicto se vierten en la obra de creación; esta actitud se puede comprobar en la literatura y el teatro que se manifiestan como una buena muestra de la afirmación anterior. "El mito trágico, en cuanto parte integrante del arte, se utiliza también para suscitar esta transfiguración, que es el fin metafísico del arte en general."²¹²

Las leyendas provenientes de la antigüedad clásica -por ejemplo- estaban ya en la mentalidad popular, puesto que eran del dominio público, pero los dramaturgos supieron infundirles nueva vida al establecer el conflicto trágico y adecuarlas a la gran lección ética que se proclamaba en el espacio sacralizado; el sentido de su circunstancia mítica no se dirigía tan sólo a la búsqueda de un tono poético o de una calidad fabulística, sino trascendía lo específicamente artístico para volcarse en otros aspectos de la espiritualidad humana como era lo cívico, lo ético y lo religioso. "Si bien es provechoso (...) ver en el aspecto trágico un hecho psicológico más que filosófico, y estético más

212 Friedrich Nietzsche. El origen de la tragedia, p. 178

que moral, no está de más añadir que la trascendencia estética del sufrimiento, del desorden y de lo absurdo representa un valor moral."²¹³

La circunstancia trágica no se cimienta en la conformación de un antiguo "fatum" -predestinación legendaria- que resulta insalvable, sino que implica el error del individuo. De esta manera, el hombre -condicionado como personaje teatral- se enfrenta contra un orden moral establecido por la importancia que él mismo concede a sus motivaciones personales. El conflicto trágico surge cuando el equilibrio de una comunidad que se establece como sociedad armónica es puesto en peligro por alguien que disiente de la voluntad general; es la respuesta a los desvíos del comportamiento íntimo y no se rige por las leyes de la adversidad. "Se trata de una visión terrible e inflexible que cala en la vida humana."²¹⁴

El conflicto se sustenta en la transgresión de los valores establecidos por el orden social o metafísico como consecuencia de la "hubris", de la torpeza espiritual, de la falta de fortaleza ante las veleidades del mundo y de la finitud natural inherente a los humanos. Esta falta de concordancia con la colectividad a la que se pertenece afecta el orden sobre el que descansa el común de los mortales: "El sentido dramático de la palabra trágico (...) implica la consecución ineludible de un delito cometido contra las leyes, que el espíritu universal ha decidido codificar como absolutas."²¹⁵

La moral trágica condena a quien no cumple con los actos naturalmente vitales, a quien se deja dominar por la fuerza avasallante de

213 Eric Bentley. La vida del drama, p. 271

214 George Steiner. La muerte de la tragedia, p. 14

215 Virgilio Ariel Rivera. La composición dramática, p. 89

la soberbia, a quien se jacta de sus personales condiciones y a quien se envanece prepotentemente de su temeridad. La imprudencia del individuo - no mantiene límites con la realidad cuando su personal engreimiento se - desmanda; si se niega al reconocimiento de una falta personal, esto - traerá -como lógica consecuencia- culpas mayores en el proceso de causa y efecto, ya que el sentido de ubicación ética se ha extraviado y provocará, en mayor medida, su propia desgracia y la de su entorno social.

Sin embargo, el hombre que en función de un acto erróneo comete un hecho que provoca el desequilibrio social, tiene la posibilidad de - reconciliarse con las leyes éticas y la regularidad universal: "el que - no es aventajado en virtud y justicia, ni derrocado de la fortuna por - malicia y maldad suya, sino por yerro disculpable..."²¹⁶ En el contexto trágico, el individuo realiza una ruptura con el orden convencional, pero en el momento en que se ofrece la "anagnórisis" comprende la magnitud de sus desvíos y al admitir los errores cometidos contra un medio afectivo, familiar o social tiene la posibilidad de purificarse. "La anagnórisis es un paso súbito de la ignorancia al conocimiento..."²¹⁷

Si la lección moral que implica la visión trágica del mundo surge de la individualidad humana, el llevarla a un plano general por medio de la gestación artística pierde su estricta singularidad y se convierte en carga afectiva de un contexto social. De esta manera, el conflicto - del individuo se puede transferir a toda una congregación que sufre problemas similares, las consideraciones trágicas pierden su carácter personal para entregarse a las determinantes masivas de una comunidad.

Por otra parte, lo trágico implica un sentido de transfigura---

²¹⁶ Aristóteles. *Op. cit.*, p. 48

²¹⁷ Alfonso Reyes. *La crítica en la edad ateniense en Obras completas*, V. XIII, p. 270

ción en el espectador ante los acontecimientos contemplados, ya que la -
especial circunstancia concede un efecto de impresión catártica. Si el -
personaje -ante las reflexiones que le provoca una situación extrema- -
tiene que optar por el camino contrario a la soberbia y entender que sus
yerros implican el atentar contra un orden moral, el fenómeno ético y -
espiritual que implica la "anagnórisis" o la toma de conciencia se re---
fleja en el espectador que es, en realidad, a quien está dirigido.

Como se puede observar a través de su abundante dramaturgia, en
algunas obras Buero Vallejo vuelve a las fuentes mismas de lo trágico -
para consolidar un teatro, como es el suyo, primordialmente ético y cí--
vico en cuanto a los cuestionamientos que realiza a su momento históri--
co. De ahí la ambigüedad de algunos de sus caracteres, pues la conduc---
ción de sus actos no se puede sustentar en antagonismos melodramáticos;
sus personajes son definitivamente realistas y, en relación a esta ca---
racterística, son la suma de los opuestos entre el mal y el bien; son -
profundamente humanos, tan humanos que yerran en la realización de sus -
actos morales.

Sin embargo, la culpabilidad en el teatro bueriano tiene la po-
sibilidad de la reivindicación y del perdón universal, puesto que el an-
helo redentor que lo caracteriza reside, justamente, en la reconsidera--
ción sobre una conducta subversivamente establecida contra un ámbito mo-
ral.

El dramaturgo español recurre al carácter trágico para conceder
vigor y justicia ética a la temática de sus obras porque después de la -
guerra civil, este tipo de teatro que presenta una relación con un sis--
tema social y con las normas éticas del mismo era el más adecuado para -
dirigirse a un público que necesitaba ubicar los recientes acontecimien-

tos. El hace de su personal dramaturgia la tribuna para decidir las posibilidades que la vida ofrecía después de la contienda. A partir de una semblanza trágica siempre esperanzadora, él quiere ofrecer, en su calidad de escritor, la conciencia social que un pueblo requiere permanentemente.

4.8.1 LA TEJEDORA DE SUEÑOS

En La tejedora de sueños, drama estrenado en 1952, Antonio Buero Vallejo parte de los perfiles legendarios y de la visión trágica proveniente de la antigüedad clásica para desmitificar la idealización oficial de los principios heroicos y, a la vez, realizar una renovadora mitificación sobre premisas más actuales. El carácter emblemático y subjetivo con que se trata a la obra la conectan con el teatro poético europeo que cobra tanta importancia en el panorama del siglo XX.

Al reconsiderar la simbología convencional de la leyenda, se cuestiona profundamente al gobierno militar y al desastrado comportamiento de la milicia, ya que, en verdad, en el tribunal siempre permanente de la dramaturgia bueriana -en este caso- se realiza un detenido proceso al militar que regresa triunfante de la guerra. "Se sugería, en efecto, que la historia oficial no dice toda la verdad, por lo que no debe ser aceptada sin crítica, proposición algo audaz en el tiempo en que su obra se estrena. El deseo de criticar las ideas establecidas, aunque limitado entonces al campo de los griegos, cobraba sutiles resonancias..."²¹⁸

En la fecunda labor del dramaturgo, en repetidas ocasiones se censura el mundo bélico por la violencia de sus actos, por los mezquinos intereses que -en la mayoría de los casos- lo motivan y por el deterioro social y moral que representa. En realidad, el mundo bélico se circunscribe al medio escénico en las formas del caos moral y físico que se observa en el innovador seguimiento estético del tema. "La imagen de la -

218 Luis Iglesias Feijoo. "Introducción" a La tejedora de sueños-Llegada de los dioses de Antonio Buero Vallejo, pp. 40-41

guerra de Troya, traspuesta al palacio de Penélope, quedará así 'contes-
tada': su finalidad es el botín, su consecuencia, la degradación del
hombre y el empobrecimiento y miseria del reino..."²¹⁹

La acción teatral se presenta en el palacio abandonado de Uli-
ses donde predomina la inclemencia, el detrimento físico y la declina-
ción moral; han pasado veinte años desde la partida de Ulises a la con-
tienda contra Troya y el destino de él es dudoso, ya que, desde hace mu-
cho tiempo, se desconoce su paradero y se supone que ha muerto. Es esta
una circunstancia no resuelta que los consabidos pretendientes -presen-
cia funesta- enarbolan tenazmente como razón de sus desmedidas preten-
siones: el matrimonio con la supuesta reina viuda para apoderarse de los
restos de su reino. "Veinticinco abandonarán la lucha, los que sólo ha-
bían venido en busca de botín. Cinco sólo permanecerán, de los cuales -
cuatro, embrutecidos, degradados. Sólo uno de los que vinieron a preten-
der la mano de Penélope, Anfino, permanecerá puro."²²⁰ Los bienes mate-
riales se han empequeñecido, pues los consabidos pretendientes los han -
mermado considerablemente, ya que -desde hace tiempo- permanecen irreme-
diablemente hospedados en la casa reinante sin que Penélope o su hijo, -
el joven Telémaco, puedan hacer nada para evitarlo.

La presencia de los pretendientes representa una verdadera -
agresión contra la autoridad real de la bella reina, para la cual la si-
tuación es ya insostenible, pues el grupo que la incomoda la ha conmina-
do para que decida inevitablemente cuál de ellos ocupará -en el lecho -
conyugal y en el trono abandonado- el lugar del desaparecido monarca. -
Penélope, ante las exigencias de la impuesta elección, ha realizado, -

²¹⁹ Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 348

²²⁰ Ibidem, p. 348

personalmente, el famoso subterfugio que narra La Odisea -tejer y destejer su cotidiana labor- para retardar todo lo posible el forzado desig--nio.

Sin embargo, en la versión bueriana, la actitud femenina no - mantiene como objetivo el dar oportunidad al amado para que regrese al - hogar perdido y restablezca los hábitos físicos y morales que predomina- ban antaño. Por lo contrario, Penélope no desea la vuelta del veleidoso cónyuge; como esposa desamparada considera que la ausencia del marido es una decisión arbitraria e imperdonable, ya que esta guerra no se motiva por un conflicto político que implicara a Itaca y que, en este sentido, pudiera justificar el desarraigo del controvertido gobernante. "Para Pe- nélope, Ulises, al partir a la guerra, la abandonó para ir a luchar por otra mujer, Elena, sin otro motivo que el orgullo y el egoísmo."²²¹ Esto es verdad -según la visión del dramaturgo español- pues, en realidad, él se ha ido en busca de un triunfo que no le pertenece y ha asumido la de- fensa de una mujer ajena con quien no tiene compromiso estricto.

El héroe de La Odisea es modificado en este drama en cuanto a - las perspectivas que las convenciones míticas le habían asignado: "Uli-- ses estaba en realidad interesado no en el amor de Penélope, sino en su propio prestigio."²²² El tratamiento que le ha conferido Buero Vallejo - cuestiona incisivamente su conducta, ya que el personaje se presenta en la guerra troyana en función de una pretendida obligación y de un su---- puesto heroísmo. En la obra se censura semejante actitud porque para el logro de su imagen pública deja desvalida a una esposa, acéfalo a un go- bierno y desprotegido a un hijo.

²²¹ Ibidem, p. 348

²²² José Ramón Cortina. Op. cit., p. 55

La "Penélope" de La tejedora de sueños modifica también la esencia misma de su calidad mítica, pues su personalidad no se cimienta en la fidelidad perenne que la caracteriza en el texto homérico. Por lo contrario, los afanes innovadores del autor han convertido los símbolos propios de su personalidad legendaria -efigie suprema de la fidelidad- para observar un comportamiento más humano en la búsqueda de sus intereses. "De otra parte, al igual que el de Ulises, el mito de Penélope no se agota en la Odisea, y son muchas las versiones posteriores coincidentes en la infidelidad de la reina."²²³

En los veinte años de ausencia, la espera infatigable ha cambiado el carácter de la figura femenina en cuanto a sus afectos; una nueva posibilidad amorosa se ofrece en el alma de la reina y semejante actitud se establece en el personaje de Anfino. Se trata de un joven de alta nobleza en cuanto a los orígenes de su nacimiento y, también, en cuanto a su ausencia. Es hijo de Niso y "... había venido de la herbosa Duliquio, abundante en trigo, estaba a la cabeza de los pretendientes y era el más grato a Penélope porque sus palabras manifiestan buenos sentimientos."²²⁴ En La tejedora de sueños él es el único capaz de sentir -en verdad- amor por la desvalida reina de Itaca, sin embargo, desgraciadamente, una serie de circunstancias impiden la realización del mismo.

Penélope, en la obligación a que la han reducido los pretendientes para que opte por alguno de ellos, no puede escoger al afectuoso Anfino porque teme que, ante su decisión, los demás -dada la violencia de su carácter- puedan llegar a asesinarlo o cometan graves desacatos contra los amedrentados habitantes de Itaca.

²²³ Luis Iglesias Feijoo. Op. cit., p. 46

²²⁴ Homero. La odisea, p. 124

Por otra parte, el dramaturgo ha introducido en la obra un nuevo carácter femenino -el tercero en discordia- de la más pura invención, puesto que no tiene antecedentes legendarios ni hay ningún testimonio de ella en los textos homéricos. Dione, que así se denomina el singular personaje, es una de las siervas de Penélope que ha sido dispuesta para acrecentar los conflictos pasionales de los personajes. Dione ansía los amores de Anfino y, al ser rechazada por éste, se llena de envidia y enemistad contra la personalidad de la rival. En cambio, Telémaco sufre -con gran vehemencia- por el amor no correspondido que siente hacia la temperamental esclava.

Dione se presenta en escena como un recurso de apoyo para contrastar -verdadero parangón- con el carácter discreto de Penélope. La conflictiva mujer se deja llevar fácilmente por las bajas pasiones y está siempre dispuesta a procurarse los más ruines recursos para lograr sus ilícitos propósitos. "Activa" entre los "activos" establece su inconformidad moral en la disparidad de actitudes: insolente con la autoridad real, despreciativa con Telémaco y llena de provocaciones en la insistencia por alcanzar una auténtica relación con Anfino. No hay que olvidar que... "Bueno denominó personajes activos -lucha, dinamismo- y contemplativos -duda, escrúpulos, angustia-."²²⁵ Ante las intrincadas relaciones dispuestas en función de la personalidad de Dione, Penélope tiene que soportar las agresiones propias del carácter de la esclava por temor de disgustar al, de por sí, disgustado Telémaco y hacer, con tal actitud, más inconveniente su relación con éste.

La personalidad de Telémaco se precisa como una de las más con-

²²⁵ Luciano García Lorenzo. Op. cit., p. 15

trovertidas dentro del drama, ya que sus relaciones resultan por demás - complejas. La falta de la presencia paterna ha sido definitiva para él. - pues, por una parte, idealiza la figura del padre como evocativo homena- je y; por la otra, la requiere en forma objetiva e imprescindible en su - perenne lucha contra los pretendientes. Estos lo menosprecian y se bur- - lan de él aprovechando las inconveniencias de su edad, ya que aún no po- see la fuerza física y moral para hacerles frente.

A la manera de Orestes, siente en los afectos de la madre una - gran deslealtad hacia la figura del guerrero ausente; pero, esa ausencia le ha impedido que tenga efecto su madurez política, pues -para su pue- - blo- él resulta una simple promesa, con una relativa autoridad, que no - llegará a gobernar mientras la presencia de Penélope se advierta como - potestad suprema. Además, si está resentido con su madre por sus prefe- - rencias para Anfino, a la vez, rechaza a éste por una triple causa: por ser uno más de los intrusos extranjeros que se han aposentado en su ho- - gar, por su singular acercamiento a la reina y por la pasión desbordada que Dione siente hacia él.

Las complicadas circunstancias que mueven y definen a los per- - sonajes son puestas al descubierto ante los ojos de un mendigo que se - presenta en la disminuida corte de Itaca para ofrecer noticias recientes del enigmático Ulises. Según las referencias que emite, lleno de entu- - siasmo, el monarca extraviado permanece con vida y, seguramente, en un - corto tiempo, se presentará en su reino y se reunirá con los suyos. Fi- - nalmente, el fatigado mendigo modifica su apocada figura y descubre su - verdadera identidad para realizar la prueba -tensor el arco de Tíndaro- que, en La tejedora de sueños, él mismo propone tendenciosamente a los - pretendientes. El sabe que nadie logrará semejante empresa y que -con el

acto magistral- recuperará lo que había dejado en el pasado. Después de realizar tan singular cometido, da muerte, sin ninguna piedad, a Anfino y -con ayuda de Telémaco- se libera definitivamente de los funestos visitantes para recobrar su desposeído reino y a la esposa que, desde luego, nunca más responderá a los requerimientos amorosos del recién llegado.

La antigua esclava de Ulises, Euriclea, está también presente - en el drama de Buero Vallejo como sucede en La Odisea pero, desde luego, con un tratamiento distinto. En este caso, no reconoce explícitamente al desaparecido rey de Itaca, pero manifiesta -voz del oráculo- una clara - desconfianza ante su llegada, pues comprende que los malos vientos del rencor y el desacato están presentes en el destino de su atribulada señora:

"... Las Furias suben... y la Venganza sube con ellas." 226

A pesar de que en la obra se le ha caracterizado como una impedida visual -ceguera que la conecta con los mutilados físicos que, como una verdadera constante, aparecen en la dramaturgia bueriana- los atributos especiales de sus sentidos perciben que el ser nocivo que ha conducido a Penélope hacia la infortunada situación y que ha promovido el desorden social de su pueblo está presente en la grotesca figura del mendigo.

Euriclea, además de ser la gran confidente de la reina, presenta una evocación al antiguo corifeo de la tragedia clásica, pues ella - significa la sufriente colectividad de un pueblo devastado, y "la voz social" de sus despojos se establece como una correspondencia espiritual

226 Antonio Buero Vallejo. La tejedora de sueños-Llegada de los dioses, p. 117

con la acongojada Penélope. Tal como sucedía en la antigua tragedia griega, Euriclea es usada como recurso dramático para manifestar al público la controvertida conflictiva de su ama, pues -por medio de las escenas en que dialogan ambas- se presentan las afecciones del personaje femenino principal.

En relación a los personajes que se encuentran cerca de la desvalida reina, no se puede olvidar a Anfino -el hombre proveniente de la herbosa Duliquio- quien cifra su fortaleza en el amor sincero y en la verticalidad de su comportamiento. Él es el gran protector de Penélope y, como personaje "contemplativo", se establece dignamente en función de la integridad ética y no en el pragmatismo de vanos intereses; él está en contra del comportamiento de sus compañeros en la corte para alcanzar la ansiada posesión de Itaca.

Su paciente espera, en función de la amada, significa la proyección de un amor divinizado -Afrodita Urania- que le llevará a conseguir la preferencia de la idealizada Penélope. Anfino se define en las perspectivas de su trazo dramático como el gran oponente moral de Ulises, puesto que sus intereses afectivos indican el respeto que siente hacia el universo espiritual y, desde luego, hacia la sublimación amorosa. "Ahora bien, (...) Anfino (...) señala el camino que el hombre debe seguir, pero no alcanza la meta. 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."²²⁷

Buero Vallejo sostiene, a través de la creación dramática, la vigencia de las determinantes trágicas en el teatro contemporáneo; él

²²⁷ Luis Iglesias Feijoo. *Op. cit.*, pp. 59-60

parte de los conceptos aristotélicos de la catarsis como forma purificadora del sentir humano para recobrar el sentido trágico al conmover las fibras más íntimas de la sensibilidad y, por medio de estas motivaciones, perpetrar todo un cuestionamiento vital. En La tejedora de sueños, los condicionamientos de la antigua tragedia vuelven a tomar vigencia, ya que el hombre sigue teniendo la capacidad de estremecerse moralmente ante las circunstancias extremas y de meditar sobre una adecuada conducción ética. Al motivar al individuo con ciertos pormenores dramáticos se puede lograr que éste -tanto en la labor teatral como en el público expectante- reconsidere los errores cometidos, así como sus dolientes consecuencias. El teatro, en esta forma, se convierte en templo moral, pues en la superación de consideraciones equivocadas se deben trazar vías de mayor dignidad en cuanto a las formas de conducta.

En esta obra, como en cierta forma sucedía también entre los griegos, las decisiones humanas no están predestinadas por elementos teológicos o metafísicos. Por lo contrario, el ser humano es capaz de conducirse por los designios de su personal albedrío, por la justeza o el quebranto que implica la libre decisión. La manera ética de dar luz a la vida -formas lúcidas e intelectuales de existencia- es la de identificarse con el propio ser y, de esta forma, enfrentar las vicisitudes de un supuesto destino con el debido vigor moral.

El enfoque mismo del resurgimiento trágico precisa una grave y profunda lección ética, ya que el cuestionamiento sobre la conducta personal y colectiva del ser humano es una de las grandes preocupaciones en la obra dramática de Buero Vallejo. En este sentido, las determinantes trágicas se avienen a la perfección con las reflexiones morales que implica la labor bueriana.

En La tejedora de sueños, aunque la configuración misma del tiempo escénico se circunscribe a los principios clásicos en relación a la unidad de tiempo, el delineamiento trágico es entendido de una forma moderna e innovadora; el castigo no se manifiesta en las formas del asesinato fomentado por las pasiones desbordadas, o del suicidio ante el reconocimiento de los errores individuales. En este caso, la purgación de las culpas no es violenta, sino perentoria y profundamente humana; la expiación de los errores -resurgida "hibris"- se sujeta a las posibilidades vitales, no a la muerte. La vida y sólo la vida -esperanzada o funesta- es la que determina el destino que el hombre mismo ha trazado sobre ella para que semejante actitud se refleje sobre sus circunstancias y consideraciones personales.

Ulises -para el escritor español- es el personaje trágico que desequilibra su particular medio moral y también el de su entorno social; en él y en nadie más que en él se cifra la culpabilidad de todos los acontecimientos ocurridos en su ausencia. Él olvida sus deberes como padre y como esposo, él descuida la correspondencia que como gobernante debería mantener con su pueblo y él permite -con su irresponsable ausencia- que los pretendientes se apoderen de una hacienda sin dueño en la que siembran el quebranto y la decadencia.

En Ulises se establece la imagen del hombre obnubilado que prefiere dar rienda suelta a su sentido bélico y aventurero que mirarse en el espejo de la constancia y de la cotidianeidad natural; el triunfo en la contienda ajena es la motivación misma de sus yerros y por ello ha de pagar con la vacuidad y el mutismo de los que lo rodean. El tratamiento que el dramaturgo le impone al personaje griego, el cual está siempre sujeto a los desmanes de la guerra, recuerda las actitudes imperialistas

del fascismo y la política autoritaria del franquismo. "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..."²²⁸ Es decir, sin heroísmo.

El artero rey asesina -con toda alevosía y violencia, a Anfino, pero con esto no recobra el amor perdido de la esposa; logra destruir la persona física del rival, pero el sentimiento que éste despertó en la - amada -entristecida Penélope- pervive por siempre en el recuerdo del - atribulado personaje femenino. El regreso del héroe a sus orígenes resulta anacrónico y fuera de correspondencia; sus mejores años y el empeño de sus bríos juveniles cobraron testimonio en otro lugar. De esta manera, la vigencia de sus derechos como esposo, como padre y como rey son poco pertinentes en la alevosía de sus reclamos. El descuido de sus intereses personales por el seguimiento de empresas vanas da muestra de su inconsistencia moral y -justamente- por la veleidad de tales circunstancias - tiene que pagar con el no encuentro de su antigua realidad.

Buero Vallejo, en la apertura misma de su dramaturgia, conserva siempre una salida para que los personajes sean dignos del reconocimiento de sus erradas acciones y puedan alcanzar, por medio de éste, otras - esferas en que la debida conciencia repercuta como tranquilidad ética: - "... las costumbres califican a los hombres, mas por las acciones son - dichosos o desdichados. Por tanto, no hacen la representación para imitar las costumbres, sino válense de las costumbres para el retrato de - las acciones."²²⁹

De esta suerte, Ulises en su reino, junto a la mujer escogida -

²²⁸ Francisco Ruiz Ramón. *Op. cit.*, p. 348

²²⁹ Aristóteles. *Op. cit.*, p. 38

en los albores de la juventud, precisa un encuentro consigo mismo por medio de meditadas reflexiones, ya que ésta es la consigna -castigo personal- que la innovación del nuevo universo trágico le confiere. La soledad y el deterioro son los elementos que le quedan al héroe vencido en su connotación espiritual, pero el dramaturgo considera que la vida de Odiseo -consecución permanente de la discordante "hibris"- puede todavía cobrar una conversión moral; debe hurgar en sus más recónditos asideros íntimos para comprender los errores de su singular peregrinaje que lo arrastraron a él y a los demás a la desgracia. El personaje dramático, a través de la búsqueda personal, puede aún modificar la vanidad en amor, la soberbia de sus aspiraciones en generosidad y la astucia de sus veleidades en actitud justiciera.

La humanizada Penélope de La tejedora de sueños deja atrás el destino que le concede la mitología, pues es capaz de sentir los pormenores espirituales que le manifiesta su sensibilidad; es capaz de percibir, de escudriñar la voluntad de los otros y de enamorarse nuevamente -lógica de las posibilidades- de aquél que la protege y permanece a su lado sin pedir nada a cambio, ya que los bríos de su juventud se han visto frustrados en función de una contienda armada que parece nunca alcanzar su fin y de la desesperante espera que tales circunstancias implican: "Para esta Penélope la guerra 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 frivolidad de los hombres."²³⁰ La personalidad de la reina sufriente se revela como un reclamo -innovadora

²³⁰ Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 348

visión del eterno femenino- en función de las mujeres que aguardan sin -
esperanza el reconocimiento de su conducta con una actitud discreta y -
sufriente.

Además, la Penélope bueriana rechaza definitivamente la figura
de Helena porque aquélla se establece en todo lo que ella no es desde la
perspectiva anímica. Mientras la una se significa en la constancia, la -
otra se proyecta en la inconstancia; mientras la una es la mujer del pa-
decimiento reservado y de los menesteres discretos que tiene la fatiga -
de soportar sobre sus hombros el peso de un reino que se desmorona pau-
latinamente, la otra vive en la veleidad de los festejos y en la ligere-
za fatua de las apetencias amorosas.

Como se puede suponer por lo anteriormente expuesto, la reina -
de Itaca está acostumbrada a acatar lo establecido, ella es la gran te-
jedora de sueños, de añoranzas y de aspiraciones porque no se atreve a -
tejer realidades. La ensoñación es una forma velada y sucedánea de los -
deseos, ensoñación que nunca puede convertirse en realidad porque el -
personaje resulta definitivamente nimio para enfrentarse contra el opo-
sitor y vencerlo. En lugar de permitirse el enfrentamiento que implica -
la temeraria decisión de tomar a Anfino como compañero ante la insisten-
te lejanía de Ulises y la impertinencia misma de los pretendientes, pre-
fiere atenerse a una conducta reservada, a un "deber ser" tan impositivo
como inoperante.

Sin embargo, en la dramaturgia bueriana, los personajes que se
vuelcan en los horizontes de la evasión o que transitan por las inconve-
niencias de la sumisión -como sucede con Penélope- no son perdonados ni
escindidos de un castigo; en las disposiciones trágicas, el ser humano -
debe enfrentarse al poder de la adversidad para labrar -con los afanes -

de la integridad ética- las perspectivas de su propio destino. Al final de la obra, la personalidad femenina queda sujeta a sus ensoñaciones personales y a la prescindible presencia de Odiseo, ya que al igual que éste la expiación se resuelve en la vida y en la posibilidad de un cambio. El tiempo, la reflexión y la serenidad forman el marco adecuado para que el personaje vuelva sobre sus propios pasos y encuentre alguna forma de redención, ya que el amor una vez más lo ha perdido.

A la manera de Henry James en Otra vuelta de tuerca, la acrecentada honestidad que determina a Penélope resulta nociva pues, en momentos, su personal devenir se manifiesta como el rictus amargo de una mueca grotesca, ya que ella es arrastrada por los determinismos ajenos y no posee la capacidad de revelarse contra los designios de éstos. La guerra y las impredecibles vicisitudes de la misma la han marginado definitivamente sin que ella pueda salvarse de la atmósfera trágica a la que está sometida.

En cuanto a la circunstancia bélica que se muestra en La tejedora de sueños, la obra recuerda otras contiendas más cercanas al escritor que resultan, desde luego, igualmente censurables. La guerra civil española y sus repercusiones quedan aludidas en el drama que, con sabios empeños innovadores, ha sabido moldear la expresividad legendaria en un nuevo planteamiento de signos dramáticos que cuestionan a la guerra y al guerrero.

Finalmente, en el universo trágico contemporáneo que ofrece el dramaturgo, las maneras de la soberbia -resurgida hbris- no siempre se escinden de las aspiraciones humanas ya que, como puede advertirse en La

tejedora de sueños, "... la violencia de Ulises es también la de hoy. En última instancia aún no hemos salido de Itaca."²³¹

231 Luis Iglesias Feijoo. Op. cit., p. 62

4.8.2 MUSICA CERCANA

Música cercana es el título de la última creación teatral de Antonio Buero Vallejo estrenada recientemente, en 1990. En esta obra, como en toda su dramaturgia anterior, el escritor se obliga a descifrar los aciertos y los errores del hombre porque el cuestionar las vicisitudes del destino trágico ha sido -siempre- su principal preocupación. El realiza un teatro en el cual las interrogantes y las reflexiones basan su contenido en los quebrantos de la raza humana, teatro social en cuanto al comportamiento y reacciones de los personajes que recrean los momentos críticos de una colectividad con situaciones difíciles.

El hombre y su entorno, el hombre y la sociedad de la que el mismo creador es voz y parte, el hombre como conciencia estética de una realidad son los lineamientos primordiales de su proyección dramática. Una vez más, su universo anecdótico ha fijado su interés en los desvelos y transformaciones que su propio país ha padecido a través de la historia, en el único gran tema posible para el escritor: España y su circunstancia. "Cualquier obra de teatro sería, que se centre en la interacción de seres humanos y fuerzas sociohistóricas, del modo en que lo hacen las de Buero Vallejo, irá más allá de las circunstancias más personales y más inmediatas, tanto de su génesis como de su presentación."²³²

Aunque Buero Vallejo, en muchas ocasiones, examina tópicos y acontecimientos provenientes de un lejano pasado en la indagación exegética de la realidad hispánica, como sucede en Un soñador para un pueblo

²³² David Johnston. Op. cit., p. 18

y en la obra El sueño de la razón, él es un creador dramático comprometido íntimamente con un presente que lo aflige, que lo inquieta y que lo obsesiona profundamente. Si antes, el ámbito posterior a la guerra civil española y la permanencia dictatorial del régimen oficial eran su principal preocupación, en Música cercana se considera la directa derivación de esos temas en la vertiente de una nueva directriz social como es el posfranquismo. Una vez más, la estética bueriana resulta intemporal, pues se cimienta en el ayer para ubicar los desajustes del hoy y ofrecer, a través del conocimiento circunstancial, una dinámica advertencia a los hombres del mañana. "El teatro más reciente de Buero Vallejo, y Música cercana en especial, sigue centrándose en la coyuntura de la vida íntima y la pública, cuando las fuerzas que son producto de nuestra historia y de nuestras actitudes invaden sin piedad la vida privada de los seres humanos..."²³³

En Música cercana, Buero Vallejo establece nuevamente un tribunal de valores éticos para que el individuo comprenda los desaciertos de una conducta y la modifique en función de un lúcido y conveniente destino. En su infatigable e innovadora búsqueda, parte del sentir trágico como perspectiva dramática para indagar la culpabilidad que posee el protagonista, ya que el espectador -a través de las edades- ha sido capaz de conmoverse ante las situaciones que se presentan en el escenario para alcanzar una importante toma de conciencia sobre su propio proceder moral. La evocación al teatro clásico no supone la superación de los antiguos errores, la antigua "hibris" sigue arraigada en el alma de la raza humana manteniendo su permanencia en el desatino individual. "...

²³³ Ibidem, p. 19

quien ha visto derrumbarse el mundo a su alrededor, quien ha presenciado tanta 'innecesaria e inútil crueldad', no podía sino acudir a la 'visión trágica', en busca de los únicos valores que harían digno el seguir viviendo después del naufragio, cuando tantos habían muerto..."²³⁴

La obra inicia sus planteamientos en una sala de orden burgués en la que se encuentran tres personajes observando un video que se muestra también al público por medio de una enorme pantalla, para que éste pueda advertir lo que contemplan los seres teatrales. Los personajes que se presentan en el espacio escénico son Alfredo, importante hombre de negocios, su bella hija Sandra y Lorenza que aparte de sus deberes domésticos ha criado a la joven desde la muerte de su madre.

El material que precisa el video consiste en una exótica elaboración de imágenes que permite percibir al mismo Alfredo desde que era niño hasta el estado físico que mantiene actualmente a sus cincuenta y seis años de edad. La imagen permitida por la tecnología moderna recuerda aquellos documentales que establecen la vida del reino vegetal, en los cuales se puede considerar en breve tiempo el desarrollo de una flor, desde sus más tiernos brotes hasta marchitarse. Este fenómeno se da en tan sólo unos cuantos minutos debido a los procedimientos de la electrónica actual. El consabido recurso dramático se muestra con originalidad innovadora y gran imaginación, pues los estímulos visuales, siempre válidos en el arte teatral, insisten en tomar testimonio como inquieta búsqueda expresiva en la obra de Buero Vallejo. "En términos estéticos, como reconoce el propio autor, el video, aunque técnicamente sea de elaboración difícil, ofrece, sin embargo, grandes posibilidades es-

²³⁴ Ricardo Doménech. "Prólogo" a Historia de una escalera-Las meninas de Antonio Buero Vallejo, pp. 23-24

cénicas."²³⁵

Se debe señalar, además, que la relación entre los caracteres dramáticos es fundamentalmente tensa; Sandra y Lorenza están acostumbradas a vivir solas en el antiguo departamento en que se crio Alfredo, quien desde hace tiempo lo ha cedido a su hija. La nueva y obligada presencia del protagonista es una imposición para ellas, ya que éste ha abandonado la finca en la que ha habitado varios años para vivir al lado de Sandra con el propósito de recobrar su cariño.

Alfredo, ante la inminente presencia de la vejez, ha realizado un examen de conciencia y ha comprendido la soledad en que se encuentra, circunstancia por la cual ha decidido recobrar los antiguos afectos que un día -por voluntad propia y por descuido- abandonó. Entre ellos se encuentra la idealización del amor adolescente surgido bajo circunstancias evocativas que tienen una definitiva relación con los aspectos escenográficos: a través de la ventana del fondo se puede observar otra ventana que pertenece al edificio contiguo en el cual habita la que fue una adolescente bella y delicada que, a través de los tiempos, se ha convertido en una mujer deteriorada y entristecida.

La imagen de la personalidad femenina parece renacer de los antiguos caracteres de la dramaturgia bueriana, ya que -cual esperanzada - Penélope- aguarda pacientemente el retorno del amado. Como se puede advertir, hay una evidente relación entre Música cercana y La tejedora de sueños, la antigua creación es motivo y fundamento de esta nueva producción. Isolina Sánchez es el nombre del sugerente personaje que cose siempre a través del marco virtual porque el coser es la alegoría de una

²³⁵ David Johnston. Op. cit., p. 40

tarea mítica, la tarea mítica de la persistente expectativa. Como Penélope, ha sabido evocar al amado y como ésta también ha sabido rechazar el martirio de la espera. La fuerza moral que las caracteriza sabe contradecir la leyenda y refuta la figura del varón que las ha hecho envejecer inútilmente, ya que ambas saben desposeer al que las ha despojado de la correspondencia amorosa.

El mutismo de la presencia femenina durante el desenvolvimiento teatral del último drama bueriano es de gran interés, pues, aunque -en realidad- su carácter se expresa como efigie y símbolo, resulta definitivo en el proceso estético que transcurre en el escenario. Ella hereda de su padre la costumbre de escuchar música clásica, por lo cual Mozart, Brahms, Beethoven o Chopin invaden intempestiva y sugestivamente la atmósfera sensorial, concediendo una adecuada ambientación a los diferentes matices de las escenas que se ofrecen en el mismo.

De tales circunstancias anecdóticas se deriva el nombre de la obra, de esa "música cercana" que se manifiesta como enternecida nostalgia por un ámbito perdido; acordes mágicos, alegóricos y maravillosos - que en el pasado hubieran podido redimir al protagonista. Como significativo recurso dramático, la reminiscencia musical "... viene a representar la capacidad de soñar (...) Tal y como las imágenes que se proyectan en la pantalla, las notas de la música no son más que el eco vacío de lo que pudo ser."²³⁶

Isolina es como un rumor de arpegios que tiene nombre de doncella medieval o de personaje proveniente de la novela caballeresca. Ella se significa como la magna ilusión del amor idealizado, ella representa

²³⁶ Ibidem, p. 42

la juventud evocada por el protagonista cuando todavía se podía admitir la verdadera capacidad de realización. En Isolina se precisa una forma contemporánea del amor cortés, de la emotividad divinizada y de la espiritualidad enaltecida. Sin embargo, la personalidad femenina -efigie - alegórica de un contexto desventurado- agota sus posibilidades de redención porque la musicalidad que provoca es escuchada por el amado, pero no admitida.

Entre los personajes teatrales de Música cercana se encuentra también René que es un joven de origen latinoamericano -no se precisa el país para concederle al personaje mayor amplitud crítica- que imparte clases de literatura a la inquieta Sandra y que, además, sostiene relaciones amorosas con ella. El aspecto social de los personajes se muestra como marco ambiental de la situación amorosa, ya que la enamorada pareja se debate entre las veleidades de la pasión y la imposición del poderío burgués que ha proclamado su desigualdad social.

El cuadro familiar se complementa con Javier -hijo de Alfredo y hermano de Sandra- quien, al igual que su padre, no le parecen adecuadas las relaciones entre Sandra y René para las conveniencias sociales a las que están acostumbrados en su "estatus" empresarial. Por estas razones, Javier no duda en ofrecer una gran suma monetaria a René para que regrese a su país de origen, bajo el pretexto de que el gobierno de su nación lo necesita. Como la subversiva táctica no logra el cometido de separar a los amantes, Alfredo decide optar por otros medios menos directos para alcanzar, finalmente, el mezquino propósito; resuelve fundar un importante consorcio cultural que sea dirigido por René y Sandra para que, por medio de éste, realicen una importante labor de difusión cultural. Aunque al principio René acepta la tentadora oferta, posteriormente com-

prende que la altruista oportunidad es -en realidad- una argucia tramada por el enemigo para hacerlo caer en sus manos y, a la vez, que el mundo de Sandra resulte tan opuesto a la equidad de sus intereses políticos - que la relación entre ellos sea insostenible.

Un universo sustentado en las apariencias de las determinantes burguesas y en los niveles capitalistas del beneficio económico separan a René de Sandra. El no puede aceptar la falsedad de intereses que afrenten su moral, ya que ésta es la elección por la que ha optado como carácter teatral. Buero Vallejo recrea las formas éticas del personaje - de una manera compleja y profunda, pues éste combate entre las conveniencias burguesas y la ideología de sus intereses personales.

El amor surge como una necesidad individual, pero, indudablemente, el ser humano también mantiene un imperioso compromiso con sus convicciones ideológicas. René se debate entre su deseo de alcanzar una realización compartida con la amada o sustituir a ésta por las vicisitudes de una nación que reclama sus servicios: "René se caracteriza no sólo por su sentido de responsabilidad hacia el futuro colectivo de su país (...) sino también por su visión clarísima de los fuertes lazos entre el yo íntimo y la persona pública."²³⁷

René es la imagen del hombre joven que quiere cambiar una atmósfera degradada; él es el gran antagonista del mundo decadente que representan Alfredo y Javier. Su circunstancia política y la libertad de una ideología basada en la superación humana lo confinan como el personaje del verdadero altruismo social; sus intereses se dirigen a lo ético y no hacia los subterfugios económicos de la oferta y la demanda, ya que

²³⁷ Ibidem, pp. 33-34

rechaza el ámbito de las ganancias materiales y se decide por las jerarquías de la superación espiritual. "En consecuencia, tanto la ilusión del empeño de René como su fuerza de voluntad se convierten en una potente y conmovedora metáfora de las oportunidades perdidas (...) que caracteriza la perspectiva de Buero Vallejo acerca de la España a punto de entrar en el siglo XXI."²³⁸

Sandra, por su parte, está dispuesta a irse con René, a pesar de las dificultades que él le advierte por el desconcierto político y económico en que se encuentra su país. Sin embargo, René comprende las inconveniencias de la situación y opta por la separación amorosa. Ante el definitivo rechazo del amado, la muchacha sale violentamente a la calle y, a pesar de que siempre es custodiada por el cuerpo de seguridad impuesto por su padre, en esta ocasión pierden su pista. Sandra es atacada por un desconocido maleante quien la asesina brutalmente. La situación sugiere que el culpable es el mismo Alfredo que, seguramente, fomenta la distribución de droga entre la juventud, y la corrupción que implica semejante acto se vuelve contra él y su familia. "Es René quien, apropiadamente, señala a Alfredo que las circunstancias que causaron la desgracia climática de la obra son un resultado más o menos indirecto de sus propias actividades empresariales. De esta forma Música cercana describe la oculta red de responsabilidades que une al hombre y su mundo."²³⁹

Sandra se significa como personalidad teatral en la sangre de una nueva generación. Ella no entiende las convenciones sociales que denota la pleitesía económica y rechaza -en definitiva- los méritos que

²³⁸ Ibidem, p. 45

²³⁹ Ibidem, p. 45

supone el reinar sobre la política, la voz pública, las fuerzas armadas y los aspectos bancarios. La joven está ligada a la imposición paterna - porque la sociedad así lo ha estipulado, pero ella es la entrega y no el rechazo a los afanes de la verdad. Su juventud mantiene aún la espontaneidad no tergiversada por la corrupción del "status" basado en la sociedad de consumo.

Sandra, como carácter dramático, cree en la realización amorosa y en la fecundación moral que supone la reciprocidad afectiva. Vive en los principios de la "contemplación" que tanto su padre como su hermano han evitado en el devenir de los acontecimientos que se consideran. Sandra, sin embargo, muere porque su vigor no alcanza aún la auténtica madurez y porque en la atmósfera de las mezquindades ella es la representante de los sacrificados.

De tal manera, la frustración que implica el desastrado final de la desvalida joven la conecta con otras personalidades de la dramaturgia bueriana como sucede con Nuria en Llegada de los dioses, la cual también parece debido a los errores sustentados por un abyecto padre que se convierte en el verdugo de su propia descendencia. Como si fuera un resurgido Agamenón que no duda en sacrificar a su propia sangre para lograr el triunfo personal, Alfredo es el gran culpable del desacato criminal cometido en la persona de Sandra por los sucios manejos que realiza permanentemente para que su nivel económico no pierda poder.

Ante los extremos acontecimientos, Lorenza, quien en la juventud mantuvo obligadas relaciones amorosas con el protagonista, lo abandona y regresa a su original Inglaterra. Lorenza -en cierta forma- es un despliegue de la figura de Isolina, pues también se muestra como la tentación femenina para el adolescente impositivo y futuro magnate. Si en -

aquella se manifiesta la idealización afectiva, en Lorenza -en cambio- - se testimonia la presencia de la relación física. La extranjera es la - mujer humilde que tiene que servir al poderoso para ganarse la vida, y - en esa lucha por la supervivencia conoce las afrentas de la deshonra. - Las dos aguardan pacientemente por el arbitrio del varón en función de - ellas y las dos resultan defraudadas en la infructuosa espera.

Lorenza, en síntesis, es la imagen de la mujer usada por la soberbia del poderoso que le nulifica la capacidad de encontrar una pareja conveniente y de formar una familia; en el drama es estéril y, sin embargo, tiene la disposición de criar y educar a la hija ajena, una hija que seguramente también fue concebida en función de los intereses materiales. Por todas estas circunstancias, ella rechaza abruptamente la figura de Alfredo abandonándolo cuando más la necesita, pero, a pesar de las apariencias, su actitud no se puede considerar como una venganza, sino como un acto de justicia. "... el autor muestra que el origen de los problemas está, simultáneamente, en los personajes mismos; en (...) sus relaciones con los demás o consigo mismos."²⁴⁰

Javier, por su lado, es digno heredero de Alfredo; el uno es parte constitutiva del otro en cuanto a sus intereses personales que se establecen en la ambición del poder económico; los afanes materialistas constituyen el abolengo de su prepotencia social como lo ha aprendido de su padre. La ideología de su trayectoria dramática se manifiesta en su capacidad empresarial y en la importancia del emporio familiar que ha sabido administrar sagazmente; no importa la ética de los mecanismos a seguir, lo que trasciende en el mundo de los inmediatos es la capacidad

²⁴⁰ Ricardo Doménech. El teatro de Buero Vallejo una meditación española, p. 102

de poder sustentada en la acumulación de bienes.

Como se puede observar, lo mezquino de su voracidad personal - mantiene integración y correspondencia con el carácter de la figura paterna. Uno se mueve en las circunstancias del antes y el otro se presenta en los acontecimientos del después; uno muestra los principios pragmáticos de una causalidad y el otro los efectos errados de la consecuencia. Es decir, si Javier continúa su trayectoria biográfica por las - riesgosas vías que prevalecen en la personalidad de Alfredo se presume - que los resultados serán similares a los de su padre al final de su historia personal. La "actividad" de su comportamiento se manifiesta en una conducta muy del hombre combativo de nuestros días basada, en realidad, en una alarmante falta de escrúpulos: "Impulsados por sus egosmos o por sus bajos apetitos, (...) estos personajes se valen de cualesquiera medios, y estos medios pueden ser la crueldad y la violencia para hacer - realidad sus deseos."²⁴¹

Sin embargo, el castigo o el reconocimiento de Javier no se observa en el drama; hasta el desenlace él se pronuncia en función del - acrecentamiento del poder y del dinero, pues éstos son los estandartes - objetivos de la única ley que profesa. La obra queda abierta en cuanto a las perspectivas de Javier -amenazante personaje de la cotidianeidad actual- que resulta de un simbolismo estremecedor en el desenlace de Música cercana como sucede con la figura del hijo de Mary Barnes, en brazos de la temible abuela, al final de La doble historia del doctor Valmy. En ambas obras el recurso dramático es de índole alegórico, pues determina - una serie de consideraciones anímicas e intelectuales en el espectador.

²⁴¹ Ibidem, p. 68

Finalmente, Al redo, ante la irremediable situación que le aqueja, vuelve los ojos hacia el ideal femenino que se observa a través del marco visual, pero cuando -por primera vez en la vida- trata de hablar con la dulce joven, ésta se manifiesta físicamente como una mujer agredida por un franco resentimiento y por el paso del tiempo:

"Muy aventajada para su edad, muestra las bolsas del cansancio bajo sus ojos, el rictus endurecido por los años de su boca, el cabello casi blanco y peinado con desaliño. (...) Con brusco ademán y sonoro golpe la señora cierra su ventana." 242

De tal manera, el silencioso personaje de Isolina Sánchez destruye sus ilusiones sumiendo a Alfredo en la más absoluta soledad. Si en La tejedora de sueños el castigo para Ulises es el hastío de una convivencia ingrata, el escarmiento para Alfredo es el agravio del aislamiento por haber perdido un sendero imposible de recuperar; consumido por su egotismo ha sido incapaz de reaccionar para librarse de su mezquina trampa. La imagen de la mujer enaltecida y ennoblecida a lo largo de los años se establece como una esperanza fatigada que se vuelca en la quimera de una caja de Pandora patéticamente vacía.

El amor es ya irrecuperable, pues ha quedado sometido a las atmósferas del pasado. En cuanto a la permanencia ética que presenta "... el esquema del pensamiento trágico, hay que añadir que no basta con 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." 243 Cuando Alfredo busca objetivamente la sublimación afectiva que él mismo ha menospreciado a través de los años, ésta se muestra tan sólo como el vestigio de la frustración, como la estructura vacía que es -en reali---

242 Antonio Buero Vallejo. Música cercana, p. 147

243 Ricardo Doménech. Op. cit., p. 21

dad- lo que deseó tener y no supo alcanzar.

El protagonista, como carácter teatral, es la representación - del ser humano que ha equivocado la trayectoria ofrecida en la juventud; los bienes materiales, los intereses pragmáticos y los beneficios de lo inmediato pudieron más en la balanza de los valores personales que la - verdad espiritual. En su delineamiento biográfico se encuentran los go-- ces desordenados que le permite su momento histórico, la acumulación mo-- netaria como la meta a cumplir y la degradación como trasfondo del más - obvio hedonismo; estos aspectos resultan de una burda potencialidad, - pues han permitido que la trascendencia de otras posibilidades quedara - desperdiciada en los perfiles del ayer. Ahora, cuando la vida ha dado su profética vuelta, él comprende la escasez de incentivos morales en que - está sumergido y pretende volver a la evocación para recobrar el ayer.

Alfredo se niega a admitir las limitaciones y severidades del - fenómeno temporal y pretende apoderarse de sus condicionamientos por me-- dio del video que ha logrado producir. "Con la proyección de 'El tiempo en mis manos', como llama Alfredo a su creación (...) el espectador po-- drá sumergirse de una manera total en el desgarrado contraste entre la - inocencia del niño que fue y el rico fracasado que es."²⁴⁴

La supuesta captura temporal es sólo una falacia vulgar que re-- sulta inservible como remedio de sus desatinos. En realidad, en el trazo caracterológico del personaje, el tiempo se establece como la huella - amarga de un horizonte que nunca alcanzó la verdadera redención, ya que los ofrecimientos del lugar común tomaron prioridad equivocadamente. La oportunidad del ayer se convierte en una realidad hueca porque no se le

²⁴⁴ David Johnston. Op. cit., p. 40

consideró convenientemente; el ideal se agobia en la desesperante espera y se convierte -tan sólo- en el vestigio de un afán.

Es interesante señalar también que el universo trágico -en las determinantes de un acontecer errado- se vuelve a manifestar en la obra bueriana. Como sucede en La tejedora de sueños y en Jueces en la noche, nuevamente el protagonista ha desordenado el equilibrio vital y por no evitar la ley de los intrascendentes tiene que pagar sus culpas con el hastío y la soledad; la mezquindad de sus principios permite la devoción por las vanas fascinaciones y, en este sentido, la soberbia personal lo conduce al error moral. El sentimiento trágico surge por la veleidad de la inconsciencia y por las consideraciones de la evasión.

Alfredo ha vivido bajo las frías normas comerciales, la intimidad de sus empeños ha quedado desposeída de lo espiritual porque la enajenación utilitaria se ha apoderado de su ser; sus intereses puramente comerciales han evitado los asideros éticos y su sensibilidad se ha sometido al racionalismo de la dinámica mercantilista. Cuando se enfrentó al mundo de las opciones, nunca imaginó que su elección costaría un precio tan alto.

"En vez de modificar o disminuir su condición trágica, el aumento de recursos científicos y de poder material hace que los hombres sean más vulnerables."²⁴⁵ La visión trágica sobre los acontecimientos ocurridos se produce cuando toma conciencia que su desatino lo ha llevado a un ámbito de aislamientos e inconformidades vitales, a una atmósfera en que los valores morales y los recursos espirituales han mostrado su descomposición. En el desenlace de la obra, el protagonista ha desa--

²⁴⁵ George Steiner. Op. cit., p. 11

tado la infelicidad de los que lo rodean y la de él mismo por los yerros cometidos. El sentir trágico -de tal manera- supone una disociación entre el individuo y la colectividad a la que corresponde. El reconocimiento de sus culpas se determina en el remordimiento que lo aminora y en el cuestionamiento de sus actitudes: "No le vuelve inocente, pero le purifica como si hubiera pasado por las llamas."²⁴⁶

El final de Música cercana recuerda, en gran medida, al de Historia de una escalera, ya que ambos dramas han sido construidos como obras abiertas. La única perspectiva que se podría seguir ante los sucesos ocurridos y ante la brutal toma de conciencia que se evidencia en Alfredo es la salvación del hijo al que le ha dejado una vida errática y que él mismo ha conducido hacia sendas equivocadas. El personaje de Javier representa la amenaza de un futuro siempre inquietante en el que, además, la historia de su predecesor puede repetirse. A pesar de la mezquindad de sus tendencias, con la ayuda de su padre, puede, tal vez, comprender la magnitud del castigo recibido. Como sucede con Fernando hijo y con Carmina hija en Historia de una escalera, él tiene todavía la oportunidad de modificar un comportamiento erróneo.

La culpabilidad en el teatro bueriano tiene la posibilidad de la reivindicación y del perdón universal, puesto que el anhelo redentor que lo caracteriza reside, justamente, en la reconsideración sobre una conducta subversiva que se ha establecido contra un ámbito moral y social. "... el fenómeno de lo trágico en el teatro, y en la literatura en general -fenómeno que a mí me parece de la mayor importancia porque es para mí el fenómeno fundamental del teatro- es un fenómeno en el fondo -

²⁴⁶ Ibidem, p. 14

radicalmente esperanzado. (...) El auténtico meollo de lo trágico es la esperanza."²⁴⁷

Ahora bien, lo realmente innovador de las circunstancias estéticas que posee la dramaturgia bueriana es el aplicar los moldes trágicos a un marco social plenamente contemporáneo y español, el dar vigencia al sentimiento trágico para cuestionar la realidad presente y las afecciones éticas que ella implica.

"De esta forma las obras más recientes de Buero pueden proporcionar a sus espectadores una imagen de cómo se vive en la actualidad más inmediata, iluminando las realidades subterráneas de la sociedad y estableciendo conexiones entre las circunstancias aparentes más dispares, de modo que se hace patente la verdadera naturaleza de las cosas, como vemos que ocurre en Música cercana." ²⁴⁸

²⁴⁷ Bernard Dulsey. Op. cit., pp. 153-154

²⁴⁸ David Johnston. Op. cit., pp. 18-19

4.9 MAYOR INTERES IDEOLOGICO Y SOCIOLOGICO EN LA CARACTERIZACION DE PERSONAJES

Entre los muy distintos elementos que conforman el fenómeno dramático -fábula, acción, composición, diálogo, elementos plásticos y determinantes ambientales- obviamente se encuentran como factores de indudable jerarquía los personajes o caracteres que están estrictamente relacionados con los conflictos que se presentan. En la singular concatenación de elementos estructurales y estéticos, el eje principal de la dinámica escénica es el ser humano porque en relación a sus empresas y aspiraciones se realiza el lúcido juego que se conoce como representación dramática. Sin la intervención del individuo y las inciertas circunstancias morales y sociales que su presencia provoca, la recreación artística sería únicamente un juego de elementos decorativos frío y artificial. La disparidad entre los afanes humanos y los impedimentos para lograr un objetivo son indispensables, pues sin este material el teatro no tendría razón de ser.

La mayoría de las veces, la disposición del carácter está condicionada por el diálogo y éste -a su vez- se establece como respuesta social y anímica de una colectividad que ha cobrado individualización alegórica por medio del hombre reconstruido en forma de figura teatral. El planteamiento profundamente humano de los personajes hace que éstos se precisen como núcleo primordial de identificación para el espectador que es -ante todo- el gran receptor de las particularidades estéticas que acontecen en el espacio sacralizado. "De hecho, las permutaciones, los desdoblamientos, la amplificación grotesca de los personajes sólo hacen consciente el problema de la división de la conciencia psicológica o so-

cial."²⁴⁹

Entre el carácter y el ambiente producido por una colectividad específica se presenta una inevitable fusión que da relevancia al contexto recreado. A través de las premeditadas personalidades que se ofrecen en la escena se puede advertir la dinámica misma de una sociedad, desde sus horizontes morales hasta las circunstancias inmediatas que la definen. De esta manera, desde tiempos muy antiguos se reconocía en los individuos que figuraban en la obra dramática las maneras idiosincráticas de un contexto social: "... la tragedia es imitación, no tanto de los hombres, cuanto de los hechos, y de la vida, y de la ventura y desventura (...). Por consiguiente, las costumbres califican a los hombres - ..."²⁵⁰

El héroe dramático no es solo ni está aislado en su naturaleza individual; por medio de la evolutiva semblanza se concede una importante realidad de significados, matices y rasgos de un comportamiento que se enlaza con un momento histórico de ese desmesurado devenir que es la vida. El hombre y su contexto social forman una inevitable liga en la cual uno es parte indivisible del otro. La captación estética del individuo implica que en la consideración de su representatividad se da constancia de la ideología perteneciente a una comunidad. "En este sentido (...) la expresión literaria lleva implícita, por un lado, la relación (la del individuo por lo menos) con el mundo exterior, con la sociedad de su momento presente (...). Por ello, el destino que un escritor exprese en su obra, por muy abstracto e individualista que sea, tendrá -

²⁴⁹ Patrice Pavis. *Op. cit.*, p. 468

²⁵⁰ Aristóteles. *Op. cit.*, p. 38

su fundamento objetivo en el destino social de la humanidad."²⁵¹

Ahora bien, aunque el personaje siempre está precisado entre los recíprocos influjos entre el ser humano y su entorno, hay ciertos momentos de la historia en que las fuerzas circundantes de un sistema político impositivo impiden la libre expresión caracterológica de los seres dramáticos. De esta manera, los personajes pueden desvirtuar su verdad social para neutralizar la importancia de su significado, como sucedía con el género cómico impuesto por los intereses franquistas.

Buero Vallejo vive obligadamente las condiciones que pesaban sobre el repertorio hispano y reacciona profundamente contra las imperiosas circunstancias creativas, realizando un teatro de fuerza innovadora en que se concede mayor importancia sociológica e ideológica a las personalidades dramáticas. Sus caracteres quedan establecidos en cuanto a la interpretación que él sostiene del hombre universal y del hombre en particular relacionado con una colectividad; en la concepción del dramaturgo sobre el hombre teatralizado, éste debe formar parte de un contexto social para que manifieste una posición ideológica sobre la situación histórica y política a la que está integrado.

Como se puede comprender, la evolución constante de un ambiente moral enriquece las determinantes caracterológicas de los seres buerianos y de la gestación dramaturgica -tribunal estético- a la cual pertenecen. "Es dudoso que se pueda captar la creación dramática si no se abarca en el mismo examen a todos los aspectos de la práctica teatral que, esencialmente es social."²⁵² De esta manera, en la conformación de sus personajes Buero Vallejo muestra la reconstrucción de un mundo pro-

²⁵¹ Georg Lukács. *Op. cit.*, p. 82

²⁵² Jean Duvignaud. *Op. cit.*, p. 14

fundamente humano y la constatación de un tiempo informativo. Sus antecedentes psicológicos son los de una comunidad sufriente que al asumir su compromiso sociológico trasciende los perfiles que la censura permite, - en busca -siempre- de la historia política y moral de su país.

4.9.1 LAS MENINAS

Por medio del teatro que se cimienta en la recreación de pasadas épocas, el dramaturgo establece que el desatino de la actualidad social encuentra su causalidad en el tiempo y que -por medio de una volitiva recuperación- se pueden lograr perspectivas esperanzadoras para un nuevo universo en donde la superación de los problemas colectivos sea la consigna a seguir. La fuerza dramática de la remembranza histórica -característica de la personalidad creativa de Antonio Buero Vallejo- se manifiesta una vez más en el enjuiciamiento sociológico e ideológico que presenta por medio de Las meninas, obra estrenada en 1960, con motivo de la muerte del célebre pintor Diego Velázquez.

El teatro histórico se muestra en el panorama teatral como una añeja tradición que proviene de la figura de Juan de la Cueva (1550?-1610?); en Las meninas es recuperado por Buero Vallejo, quien ya lo había hecho en Un soñador para un pueblo para innovar paradójicamente la escena española con el tratamiento que él le concede a la antigua semblanza. De esta manera, la evocación estética con afanes historicistas sufre importantes modificaciones en la dramaturgia bueriana al convertirse en un teatro con grandes propósitos críticos y sociológicos que cuestiona -especialmente- los fundamentos más destacados del acontecer español. "Buero recrea personajes históricos o un acontecimiento trascendental en la historia de su país, pero el dramaturgo hace elección teniendo en cuenta el presente y sus protagonistas, aunque vestidos con jubones, capas o sombreros chambergos, expresan unos conflictos de evidente actualidad." ²⁵³

²⁵³ Luciano García Lorenzo. Op. cit., p. 18

Como se puede observar, la situación actual se fundamenta en los menesteres del pasado para referir el estigma de su realidad circunstancial, y el pasado, a su vez, hace suyas las tribulaciones del presente al equipararlo con los vetustos vicios de una sociedad afectada desde antiguo.

Sin embargo, la vuelta a los remotos cánones de la expresión dramática no implica un retroceso en los afanes comunicativos que establece el creador, sino que -por el contrario- interesantes peculiaridades del teatro universal contemporáneo son puestas al servicio de la renovadora causa. Los planos espacio-temporales, la búsqueda de una reflexiva toma de conciencia sobre un panorama dado, el condicionamiento sociológico de las figuras teatrales, el inquietante sondeo a las perspectivas históricas y el acercamiento a una realidad crítica se muestran, innovadoramente, en la acción dramática para conmover a un auditorio siempre deseoso de singulares estímulos.

La obra se inicia con la presencia de dos pordioseros que bajo el cielo de Madrid viven de la caridad pública. No son otros, sino los mendigos que sirvieron a Velázquez para la realización del cuadro "Esopo y Menipo" y que, a pesar de que fueron pintados hace dieciseis años según el momento que precisa el drama, siguen siendo -con ligeros cambios que el escritor no deja de manifestar- los mismos. El arte pictórico toma vida una vez más en la dramaturgia de Buero Vallejo, como sucede también en El concierto de San Ovidio y en El sueño de la razón, y, en este caso, la historia surge de la figura recreada que logra alcanzar voz, movimiento y vida para convertirse en personalidad teatral. "La verdad a que se refiere la obra es la decadencia moral y económica de España, que ya iniciada, podría decirse, con la muerte de Felipe II, se encontraba -

en completo desarrollo en el reinado de Felipe IV, que es donde se sitúa la acción."²⁵⁴

El primero de los pordioseros es la imagen del sabio fabulista que, a través de sus ejemplares historias, se precisa con un sentido moralizante en el desarrollo de Las meninas; el segundo, gran personalidad de la filosofía de los "cfnicos", se presenta desinhibidamente ante el público aduciendo -a manera de narrador- que la historia que se presentará en el desenvolvimiento dramático no es absolutamente real, pero que podría serlo. "El arte -ha afirmado Buero en numerosas ocasiones- viene a ser un medio de conocimiento, que diverge de la ciencia por la naturaleza de sus métodos -intuitivos, imaginativos-."²⁵⁵

El escritor se cura en salud con semejante afirmación, pues la libertad estética es, tal vez, la más libre de todas las libertades y, -de esta manera, la versión que se ofrece sobre Velázquez y los problemas morales, políticos y sociales de su época es lícita en su afán expresivo. Bajo estos miramientos se pueden recordar las muy antiguas, pero siempre vigentes, palabras de Aristóteles cuando dice: "... no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente (...). Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia..."²⁵⁶

A pesar de la gran proliferación de personajes que aparecen en Las meninas, éstos son observados por el dramaturgo de una manera acuciosa y bien definida en la perspectiva sociológica que los personifica como entidades humanas y teatrales. Bajo estas primicias, se muestra -

²⁵⁴ José Ramón Cortina. Op. cit., p. 50

²⁵⁵ Ricardo Doménech. El teatro de Buero Vallejo una meditación española, p. 155

²⁵⁶ Aristóteles. Op. cit., p. 43

un Diego Velázquez que está casado con Juana Pacheco los cuales, a pesar de que en el momento que toman constancia los acontecimientos dramáticos son ya abuelos, en realidad nunca han tenido una verdadera avenencia - espiritual. El personaje femenino, a través de los tiempos en que han - estado juntos, no se caracteriza por la profundidad moral ni por un sentido de conciencia social; es una mujer de corto entendimiento que sólo se interesa por los elementos inmediatos y prácticos del existir y que - permanece escindida de los lineamientos que implican trascendencia o - pleitesía espiritual.

Juana Pacheco -como figura teatral- se debate entre la comprensión y el rechazo hacia su esposo; lucha contra sus personales y antagónicos sentimientos, pues no distingue el amor del odio. Su inseguridad - afectiva se ofrece en la forma de un celo irreflexivo que invade los designios de su comportamiento y que la arrastra a la competencia afectiva, ya que entre más trata de acercarse al amado más lejos se establece de él. La relación conyugal se ha invalidado infructuosamente desde - tiempo atrás, aunque, desde luego, para restablecerla ella no acepta estas circunstancias y se vuelca en los requerimientos de la manipulación femenina. Así, la loca carrera del apasionado personaje desemboca en la frustración amorosa.

Realmente, la nostalgia por la verdadera integración amorosa de la pareja se ha convertido en proximidad impuesta por las mezquindades - del desamor. "Las relaciones que Velázquez mantiene con ella (...) constituyen un viejo matrimonio, apenas se hablan ya entre sí, y cuando lo - hacen es escueta y secamente; se les adivina el rencor, la incomprensión, la frialdad, Doña Juana, mujer sombría y atormentada, es un ser real y -

verdadero, una hembra celosa, menopáusica y triste..."²⁵⁷

La personalidad de la aprehensiva esposa se establece en la duda constante, en el celo agresivo y en la actitud posesiva; la vacilación espiritual la confina dramáticamente al estereotipo de la mujer incomprendida. Ella se muestra como la señora de los privilegios matrimoniales y, por inmiscuirse en la trayectoria personal del cónyuge, lo compromete peligrosamente al mostrarle el cuadro prohibido, "La venus del espejo", a José Nieto Velázquez, primo del pintor y enemigo encubierto.

El protagonista, por su parte, es solicitado por Pedro Briones quien viene del pasado a buscar su comprensión, ya que cuando le sirvió de modelo para el inolvidable Esopo se dio entre ellos un entendimiento moral e intelectual de primer orden. Es la figura teatral que representa el alma popular; su enlace con el protagonista se significa en la dimensión espiritual de seres afines. El también, como Velázquez, es capaz de comprender el caos social que se establece en el drama como síntoma funesto de una era de tinieblas.

La sensibilidad del mendigo comulga con los principios morales del pintor en una interesante complicidad, pues su alianza se muestra en la ley de las posibilidades como la gran unión entre el pueblo oprimido y el altruismo de un artista que no olvida la triste verdad de la realidad nacional. En este sentido, Pedro Briones se muestra dramáticamente como un desdoblamiento de la personalidad de Velázquez; el uno, desde los apartados cortesanos es capaz de comprender los sufrimientos de una sociedad olvidada por el gobierno español, mientras que el otro, como

²⁵⁷ Angel Fernández Santos. "Críticas" a "Las meninas" de Antonio Buero Vallejo en Teatro Español 1960-1961, p. 78

representante de la identidad colectiva, siente y comparte los reveses - de los quebrantos populares.

También es importante señalar que Pedro, en las desventuras de la edad, ha perdido casi la vista y, en este sentido, se emparenta con - los carentes físicos del teatro bueriano; el alegórico Esopo -como Igna- cio en el drama En la ardiente oscuridad y como David en la obra El con- cierto de San Ovidio- puede carecer de la visión real, pero, en cambio, presenta una perspicacia anímica que trasciende la simplicidad de su - condición.

Otro factor de acercamiento entre las dos personalidades tea--- trales es el hecho de que Pedro, en su lejana adolescencia, tuvo la - oportunidad de estudiar los misterios del arte cromático y comprender - las leyes de la representación pictórica. Pedro, como Velázquez, ve y - observa el destino de España con una perspectiva que traspasa la ley de los tiempos; la penetración social de la obra pictórica se proyecta en - su trazo dramático como conmoción de una amarga delación cuando el tea- tralizado Esopo afirma, en relación al bosquejo de Las meninas, las si-- guientes palabras:

"Sí, creo que comprendo. Un cuadro sereno: pero con - toda la tristeza de España dentro. Quien vea a estos seres comprenderá lo irremediamente condenados al dolor que están. Son fantasmas vivos de personas cuya verdad es la muerte. Quien los mire mañana lo adver-- tirá con espanto... Sí, con espanto, pues llegará un momento, como a mí me sucede ahora, en que ya no sa-- brá si es él el fantasma ante las miradas de estas - figuras..." 258

Ahora bien, en el desarrollo anecdótico, la adversidad manifes- tada en los personajes y en las intrigas palaciegas no se hace esperar -

258 Antonio Buero Vallejo. Las meninas, p. 174

y, por medio de ellas, se puede comprender que Velázquez está rodeado de enemigos que lo quieren enemistar con el rey para que no logre la realización de "Las meninas". El tema central del drama estriba en la ejecución o no ejecución del referido óleo: "Recreación minuciosa, donde la hipocresía, el sigilo, la tristeza, el tedio adquieren consistencia..."²⁵⁹

Si los antagonistas del pintor logran la cancelación del proyecto en la opinión del rey, el oscurantismo de un sistema de vida y de una época se pueden proclamar triunfantes en la realidad dramática; si -en cambio- Velázquez logra el favor y el apoyo de la autoridad suprema personificada en la figura de Felipe IV, la conciencia negativa proveniente de una sociedad enferma se enjuiciará enfáticamente como ejemplo significativo de lo que se debe evitar en la perspectiva de los tiempos. El monarca, máximo representante del poder en el decadente acontecer que se presenta, tiene que elegir entre las conveniencias anímicas de su menazgo estético y los presuntuosos escrúpulos del menoscabo moral que testimonian sus más cercanos consejeros; tiene que optar entre la conciencia que implica el acto artístico en la figura del Velázquez teatral y las intensas vicisitudes que afirman el anquilosamiento de una edad agobiada.

La declinación de un mundo en crisis no sólo se manifiesta en las circunstancias ideológicas y sociales, sino también en la alegoría de un linaje agonizante. El esplendor de la rama familiar se ha hecho precario en la figura de Felipe IV, penúltimo soberano del linaje de los "Austrias" en la historia de España. En la personalidad teatral del mandatario, las definidas facultades de sus antepasados se han convertido -

²⁵⁹ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 167

en vacilante indefinición: "... hacia 1656 -año en que transcurre la acción del drama de Buero- (...) estamos ya ante el declinar del imperio español: sublevación de Portugal y de Cataluña, crisis económica, etc. - (...) Instituciones como la Iglesia y el Ejército muestran iguales síntomas de descomposición."²⁶⁰

De tal manera, el reino se observa en el drama impregnado de grotescas figuras espirituales, la compenetración con lo abyecto quiere disfrazarse de un heroísmo que sólo se sostiene en la evocación de fatigados y efímeros esplendores. Se trata de un ámbito vacío de principios, pues la decadencia se perfila en una atmósfera desconcertante en que el dolor y la miseria de la aristocracia corresponden a ese mundo fantasmal que Velázquez ha dispuesto en su pintura y no a la dinámica vigorosa que supone el auge progresista de un imperio.

Las fuerzas del poder, representadas por la efigie real y por la estructura ministerial que se establece en la corte, no observan ninguna correspondencia con el pueblo al que administran. Los caracteres que determinan los destinos populares se perciben como seres olvidados -de ínfima trascendencia- que no tienen ninguna injerencia en las enfermas maquinaciones del gobierno imperante:

"Subid los impuestos. (...) ¿Qué mayor obligación para el país que ayudar a su rey a seguir siendo el más grande monarca de la Tierra? (...) Los revoltosos nunca pueden tener razón ante su rey. El descontento es un humor pernicioso, una mala hierba que hay que arrancar sin piedad." ²⁶¹

El gobierno español ha perdido la penetración espiritual para dilucidar las afecciones de un pueblo que clama piedad y justicia. El

²⁶⁰ Ibidem, pp. 156-157

²⁶¹ Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 161

rey, en la incomodidad misma de un absolutismo irreflexivo y en la heredad malsana de un dominio jamás revitalizado, cree que la fuerza omnipotente de su autoridad sobrepasa a la autoridad misma, cuando la escasez y los escatimos monetarios han llegado hasta la misma economía palaciega. En el lenguaje dramático, el poder supremo no se muestra como una fuerza civilizadora que trata de transformar al pueblo en fuerza progresista; la suficiencia de la aristocracia se establece en Las meninas como educada destreza de todo un simulacro moral, y la verdadera rusticidad -primitivismo de las actitudes espirituales- se confirma, en realidad, en los empeños de la realeza y en la decadencia objetiva de su comportamiento.

Entre los opositores de Velázquez se encuentra, entre otros, Doña Marcela de Ulloa que tiene la tarea de vigilar a las meninas en palacio; se trata de una mujer infamante y calumniadora que -paradójicamente- está al cuidado de la moral femenina en el ámbito adolescente significado por las infantas. Se comporta como una puritana en los terrenos de las convenciones sociales cuando, en realidad, es una mujer despechada por el rechazo amoroso de Velázquez que no duda en injuriar a la misma sangre real -en la figura de la infanta María Teresa- para perjudicar al artista.

"Puritano hasta el ridículo es también Nieto, y, asimismo, esclavo de su carne y enemigo de Velázquez. Es Nieto quien denuncia a Velázquez por haber realizado la 'Venus'."²⁶² Como familiar del pintor, mantiene una supuesta amistad con Juana Pacheco que está muy lejos de ser sincera; la verdad es que está celoso del prestigio del artista en

²⁶² Ricardo Doménech. Op. cit., p. 165

la corte y pretende despojarlo de su cargo de "aposentador" por medio de intrigas y malas artes.

En este listado, se debe considerar especialmente al personaje El Marqués que representa el abolengo cortesano y que se resuelve en el drama como el gran antagonista de Velázquez. "Consejero de confianza de Felipe IV, en él reaparece el modelo de personaje activo, si bien con menor complejidad interna que en figuras anteriores. Su mayor novedad radica en representar aquí a una aristocracia orgullosa y torpe..."²⁶³

El Marqués se alía con Nardi -antiguo pintor del reino- para que, por medio de sus criterios artísticos, perjudique al protagonista en la opinión del soberano. De esta manera, el boceto de "Las meninas" es descrito por el rival de la estética velazquiana con gran lujo de malevolencia en su interpretación, sin comprender -además- la profundidad del cuadro en cuanto a la visión crítica de una España internamente representada.

Posteriormente, ante las intrigas que los opositores a Velázquez depositan en la personalidad de El Marqués, éste logra enjuiciar al pintor ante la presencia del mismo rey que -como suprema autoridad- juzga detenidamente las veleidades de su dudoso comportamiento. Debido a la denuncia del insidioso familiar, se le acusa, en primera instancia, de pintar imágenes obscenas y censurables en función de la moral establecida por la inquisición. Se le reprocha, también, por la inconveniente relación que mantiene con Pedro Briones que -ante la injusticia que en prisión padecían él y sus compañeros- no ha dudado en asesinar a su arbitrario opresor. Y, finalmente, se le imputa una relación subversiva con

²⁶³ Ibidem, p. 163

la infanta María Teresa, ya que los ocultos enemigos no dudan en empañar la honra de la princesa para comprometerlo.

De pronto, sorpresivamente, se usa un recurso teatral inesperado: el personaje de la discutida infanta se presenta en el "obrador" del artista, el cual ha sido usado como tribunal provisional, y se muestra - en favor del pintor. La princesa, a pesar de su corta edad, establece un definitivo acercamiento espiritual con el Velázquez dramático, porque en ambos -calidad "contemplativa"- se muestra un razonamiento cabal que les permite dilucidar sobre aquella edad tan oscura como decadente.

El tratamiento que el dramaturgo le ha dado al personaje, puramente imaginario, de la infanta María Teresa contrasta profundamente con las otras dos mujeres del drama, Isabel de Pacheco y Doña Marcela de Ulloa. Ella, con sus dieciocho años, es la imagen de la juventud en la corte palaciega, ella -en este sentido- significa una vez más la esperanza que el creador teatral determina generalmente sobre las personalidades juveniles; la creencia en un mundo mejor en el que pueda resplandecer la superación moral se cifra siempre en la presencia dramática de la juventud, como sucede en Hoy es fiesta con Daniela, en Caimán con Charito y en Diálogo secreto con Aurora.

La infanta María Teresa está fuera de las convenciones cortesanas, las rechaza y las trasciende con una original actitud en que se puede adivinar nuevas posibilidades de fecundidad ética; la sensibilidad de su espíritu necesita de una verdadera comprensión que aminore su soledad pues ella "representa sin duda la juventud inconformista que ha nacido y crecido en una época oscura y que está ansiosa de saber..."²⁶⁴

²⁶⁴ J. Rodríguez-Puértolas. "Tres aspectos de una misma realidad en el teatro español contemporáneo: Buero, Sastre, Olmo", Hispanófila, 31, p. 46

Cuando Velázquez se entera -a mitad del proceso- de la injusta muerte de Pedro llevada a cabo por guardias gubernamentales que pretendían aprehenderlo, se revela contra las circunstancias que lo afrentan: con el apoyo de María Teresa proclama abiertamente sus ideas sobre el sistema de vida imperante. Por medio del raciocinio y de la verdad vence a sus contrincantes logrando el favor del rey y la realización del famoso cuadro. Si el drama se inicia con Esopo y Menipo, que en las figuras de Pedro y Martín respectivamente toman vida, la obra finaliza con una correspondencia estructural, ya que las personalidades escénicas van integrando la conformación plástica de "Las meninas".

El triunfo de Diego Velázquez sobre el simulacro ético y la falsedad de su momento histórico señalan la fuerza de su temperamento dramático. La creación teatral y la creación pictórica se fusionan visualmente para ofrecer al espectador el cuadro inmortal y la connotación misma de su código. De esta forma, las insignias del desasosiego y de la incertidumbre colectiva, de la parsimonia palaciega y de la abyección moral se hacen partícipes del espacio teatral mientras que baja el telón.

La personalidad de Velázquez implica el testimonio de la conciencia sobre un mundo que se desmorona paulatinamente y que se presenta como el gran entorno social de su biografía personal, entorno del cual forma parte inevitable. El protagonista mantiene una relación constante con sus antecedentes sociales, él es la respuesta ideológica a una serie de interrogantes que se han manifestado en el deterioro mismo del sentir español.

Ante la noticia de la muerte de Pedro, el cauteloso personaje se revela como el gran defensor de las libertades humanas y -bajo estas premisas- se enfrenta contra las imposiciones del anquilosado tribunal;

él, siempre tan discreto en su condición caracterológica, de pronto, en el clímax dramático, se subleva y asume el gran riesgo de oponerse a todo el contexto de la decadencia opresiva, actitud humana que se deriva de sus lineamientos morales en su personal visión del mundo. El personaje principal resulta de una complejidad que enriquece su personalidad teatral en cuanto al sentido sociológico que demuestra, ya que en el trasfondo de su sondeo interno lucha contra el desatino que el poder ha determinado para su país y que él no admite. Ante estos aspectos, la ideología del protagonista se identifica con la del mismo dramaturgo, ya que el autor del drama Las meninas, mediante su obra de creación, está arriesgando su personalidad cívica frente a un poder adverso y opresivo.

Como se puede comprender, la personalidad de Velázquez supone también el fenómeno del intelectual -visión estética y crítica de una realidad- y su relación con la sociedad de la que es partícipe. La soledad que implica su condición de portavoz en relación al juego de reflejos que se observa en el espejo de "Las meninas" es evidente en cuanto a los problemas que muestra su contexto social y que él ubica, cuestiona y condiciona en el campo estético. Situación que, además, establece toda una identificación, por parte del dramaturgo, con su personaje, ya que ambos están sometidos a una España cáustica en cuanto a los conflictos y a la inconformidad que presentan en sus obras "De lo que Buero afirma que es el cuadro de Velázquez, puede deducirse lo que el teatro de Buero Vallejo ha querido ser: 'un teatro sereno, pero con toda la tristeza de España dentro'."²⁶⁵

En la dramática bueriana el tema social se convierte en autén--

²⁶⁵ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 151

tica y vigorosa dramatización, el sentido histórico no implica un simple telón ambiental o un marco externo a las pasiones personales de los caracteres teatrales. Los atributos históricos no se cifran en la simplicidad anecdótica o en el detalle pintoresco, sino que se establecen en las formas del teatro didáctico, en las dinámicas de una interesante innovación y en las dimensiones estrictas de la explicación sociológica.

No es la circunstancia pormenorizada lo que interesa al dramaturgo, ya que ésta -incluso- puede sufrir variaciones; el libre enfoque de la creatividad anecdótica propone otras semblanzas diferentes a la estricta, pero siempre válidas en su afán historiográfico. El ayer y el hoy se muestran como la duplicación de una realidad planteada en función del protagonista quien -según el tratamiento crítico sociológico que se le ha conferido- se debate en una lamentable situación social, ya que los destinos de un pasado dudoso se establecen alegóricamente sobre la guerra civil española como paralela heredad: "El teatro es, o puede ser, una de las formas de arte más públicas. Proporciona un lugar donde la vida de cualquier sociedad, con todas sus virtudes y lacras escondidas, se revela en público a esa misma sociedad..."²⁶⁶

²⁶⁶ David Johnston. Op. cit., p. 16

4.9.2 JUECES EN LA NOCHE

"Es evidente que los planteamientos éticos que Buero ha asumido en su labor le exigieron siempre concebir ésta como un instrumento de reflexión sobre la actitud del hombre en cuanto a individuo y en cuanto a ciudadano."²⁶⁷ De aquí que en la obra de Buero Vallejo, los personajes presenten, innovadoramente, una mayor connotación en sus elementos ideológicos y sociológicos para una mejor definición de su ser social, como ocurre en el drama Jueces en la noche estrenado en 1979. La preocupación sobre la identidad humana y su correspondencia con un contexto establecido -el de España después de la guerra civil- es un problema tan antiguo como la misma dramaturgia bueriana, pues el escritor siempre se ha preocupado de presentar a sus caracteres en cuanto a la colectividad que los inspira.

La obra -dividida en dos partes y en cuatro cuadros- se inicia con una fiesta en casa del protagonista quien es un político destacado -llamado Juan Luis. El motivo de la celebración es el cumpleaños de su esposa Julia; entre los invitados se encuentran, como es de esperarse, interesantes personalidades que integran el ámbito de la creación dramática. Cristina, el padre Anselmo, un "general", Ginés Pardo, Pepita y Don Jorge forman el mundo en que se mueve el matrimonio y son representativos, en sus simbólicas identidades, de las grandes jerarquías de la España franquista.

Después de la presentación global de los personajes teatrales, la obra continúa con una escena retrospectiva -veinte años antes- en la

²⁶⁷ Luis Iglesias Feijoo. "Prólogo" a Jueces en la noche-Hoy es fiesta de Antonio Buero Vallejo, p. 22

cual el espectador se entera de los antecedentes de éstos. En el pasado, Julia, que estudiaba medicina, sostenía relaciones afectivas con Fermín, inquieto joven de evidentes tendencias izquierdistas, a la vez que, por cierta vecindad con Juan Luis, se ve obligada a tratar también con éste. Fermín, en una conflagración oficial contra su partido, ha sido detenido por la policía y ha delatado a sus compañeros del gremio político, entre ellos -aunque resulte extraño y sorpresivo- a la misma Julia, a la que compromete peligrosamente. Ginés Pardo, miembro de la policía, se presenta para realizar la detención de la joven delatada, penosa circunstancia que -con gran alarde de valentía- impide Juan Luis quien logra convencer al temible agente de la inocencia de la muchacha. Esta circunstancia acerca más a los jóvenes y ella, ante la deslealtad del amado, admite el casamiento con su incondicional salvador.

Actualmente, gracias al desarrollo del esposo que se ha convertido en un diputado de ilustre renombre, el matrimonio se mueve en las altas esferas de la burguesía citadina. A pesar de los esfuerzos de ambos por alcanzar una unión bien avenida, y después de veinte años de infecunda convivencia, el matrimonio se establece en las leyes de la mera apariencia, ya que el naufragio de esta empresa conyugal es inminente. Julia, en la crisis existencial que la precisa, ha pedido ayuda profesional y consejo amistoso a una antigua compañera de escuela que es ahora una médico prestigiada llamada Cristina. Este personaje -moderna pitonisa- es la digna confidente que ayuda a Julia a aclarar las brumas que se ensanan sobre sus frustraciones. Si los clarividentes de la época clásica tenían la posibilidad de vislumbrar en el futuro, Cristina establece -en sus empeños altruistas- la capacidad de dilucidar el pasado para que la sufriente amiga dé paz a sus tribulaciones.

El justo razonamiento, el sentido común, y la madurez de personalidad pertenecen a Cristina en la estructuración de personajes. Ella, que ha sido olvidada por Julia durante años, se presenta desinteresadamente para proveerla de todo aquello que pudiera auxiliarla. La compañía, la amistad y el conocimiento logrado a través del tiempo son generosamente convocados para ayudar al prójimo; la racionalidad que la caracteriza le permite examinar, averiguar y esgrimir estrictos argumentos para salvar el recuerdo de aquel antiguo compañero llamado Fermín Soria caído en desgracia. El personaje de Cristina recuerda, en cierta medida, la integridad y perseverancia de Amalia en Madrugada, pues ambas alcanzan una única satisfacción como personajes teatrales, ya que la búsqueda misma de la verdad es la gran razón para establecerlas en escena.

Julia, en cambio, testimonia la falta de solidez en su trayectoria vital; la ternura de sus sentimientos se manifiesta, más bien, como la debilidad de un carácter no realmente conformado. Su depresión y el hastío al que ésta le ha conducido son muestra de su flaqueza de ánimos; engañada en los primeros albores de su juventud, su vida se ha manifestado en otra vertiente de la que debería haber sido. Si no pudo alcanzar la realización por medio del estudio o de la labor cotidiana, tampoco la consigue en las triviales actividades sociales que corresponden a la esposa de un funcionario público; si bien es cierto que conoce el mundo del entretenimiento y la apariencia, también es cierto que este mundo no la satisface, sino que la determina en un vacío vital inevitable.

De tal forma, la vida de Julia se cimienta en el error por permitir que el engaño envenene sus más honestos sentimientos; mujer nimia que no alcanza la redención material ni la reciprocidad amorosa por dar

crédito al insincero canto de las sirenas. Ella que nació para el amor - no supo encontrar la ruta adecuada para seguirlo, creyó en los ecos de - la desconfianza y, de ahí, se sumió en una insatisfacción siempre pre--- sente: un matrimonio mal avenido que se estremece cotidianamente por la mentira en que está basado y, por esta insalvable circunstancia, la - escisión moral del ser con quien se vive.

Con las averiguaciones que logra hacer Cristina, Julia comprende que Fermín nunca la olvidó y mucho menos cometió un desacato delic--- tuoso tan sórdido como la delación contra ella. En realidad, Fermín So--- ria murió en prisión sin olvidarla y todos los acontecimientos, como se establecieron oficialmente, estuvieron manipulados por Juan Luis quien, con ayuda de Ginés Pardo, llevó al desvalido estudiante a la cárcel y a la muerte engañando -alevosamente- a Julia para conseguir el matrimonio con ella.

En cuanto a la línea de los acontecimientos dramáticos, se debe señalar también que Ginés Pardo, proveniente del pasado, ha surgido nuevamente ante el matrimonio para realizar graves ataques de terrorismo y -en relación a éstos- presionar y comprometer decididamente a Juan Luis. Como se puede comprender, la obra censura profundamente al terrorismo y el carácter mismo de violencia desatinada que éste supone. Este aspecto se plantea en relación a la enfermiza personalidad de Pardo, el cual es el carácter más deleznable del drama en cuanto al latrocinio constante y a la manipulación desmedida que sustenta como forma de vida.

En tan nefasta personalidad, la corrupción ha perdido los nive--- les de conciencia y se ha convertido en el más ignominioso desenfado. - Pardo es, evidentemente, el estudiante que nunca llegó a una realización positiva como tal y que -desde aquellos tiempos- conoció profundamente -

el medio de lo subversivo. Su paso por la universidad y su conocimiento del ámbito policiaco, su trato con los bajos fondos y su ambición desmedida, su miseria anímica y su pragmatismo vergonzante hacen de él uno de los personajes más abiertamente trazados como "activo" de la cosmovisión dramática bueriana; la violencia que sostiene a través de su trayectoria anímica, en cuanto a la "actividad" que lo caracteriza, lo proyecta en la consigna de un "deber ser" visto a la inversa.

Ginés Pardo es el ejemplo del hombre sostenido por la pasión - abyecta de sus logros, él es testimonio individual de un gobierno que se afirma en la violencia y en la estulticia; la corrupción de sus intereses muestra la descomposición del medio social que lo ha producido. Su personal ideología -semblanza potencial de los cuatro jinetes del apocalipsis- se basa en la irresponsabilidad y la acción contra seres inocentes como si el exterminio se realizara simplemente por los infortunios - del azar. En tal sentido, la fuerza bruta de esta figura dramática es - presentada sin ninguna piedad para el público, para que éste, a su vez, pueda juzgar la denuncia que representa el personaje y las circunstancias que lo producen en esa realidad lastimera llamada España.

Si un contexto social, en el desarrollo de sus determinantes, - es capaz de proyectar a un ser -ignominia de la jerarquía humana- es - porque ese núcleo es la representación de una enfermiza realidad que ha hecho del deterioro moral el objetivo de sus intereses. "Aquí reside uno de los rasgos más destacados de la creación de Buero Vallejo, pues su - concepto de la función social del teatro cristalizó desde su primera - obra en la configuración del drama y del espectáculo escénico como una - propuesta que no se agota en sí misma, sino que debe prolongar su vida y

sus efectos en la mente del público."²⁶⁸

Ahora bien, Juan Luis, para la realización de la fiesta con que se inicia la trama, ha contratado a un grupo musical el cual está encargado de interpretar la marcha con que comienza y termina la obra: el "Trío serenata", en re mayor, opus 8, de Beethoven, selección musical que concede teatralmente ambientación auditiva y que se supone que es la composición favorita de Julia. Estos músicos, de los cuales sólo aparece el violín y el chelo, puesto que es un verdadero misterio lo que acontece con el tercer ejecutante durante el desarrollo de el drama, evocan al coro griego como imaginativa reminiscencia de todo un contexto cultural, ya que son convocados simbólicamente a escena por el confundido y atormentado espíritu del destacado político. De esta forma, tienen una doble participación en el desarrollo anecdótico pues, por una parte, son simples músicos contratados por la voluntad -potencia económica- del protagonista y, por la otra, a través del personaje principal, revelan los verdaderos quebrantos y remordimientos de conciencia que se proyectan en la figura protagónica masculina.

Además, este diálogo profundamente interno que se realiza con los referidos músicos se complementa con el personaje de Don Jorge que se presenta también en una doble función expresiva: como presencia real del cuestionado mundo social y como subjetivo testigo de la conciencia de Juan Luis. Por medio de alegóricos diálogos entre los dos personajes, conocemos las más personales ideas del protagonista que pide, a través de ellas, justificación para su conducta. Este recurso implica una forma de innovación estética que toma cauce y decisión absoluta como forma de

²⁶⁸ Luis Iglesias Feijoo. Op. cit., p. 11

expresividad dramática en Diálogo secreto, obra en la cual los diálogos entre padre e hijo revelan al público el ser interno del protagonista. - Esta doble perspectiva implica también una doble proyección en el sondeo interior del personaje principal; mientras la relación con los músicos - es tensa y presionante en su sentir, la comunicación con Don Jorge -pa-- dre simbólico- es el único paliativo para sus conflictos.

Como se puede suponer, la figura de Juan Luis se manifiesta como resorte estructural del drama, ya que, por medio del tratamiento que realiza el escritor, se proyectan diversos aspectos de su temperamen-- to. Estas distintas directrices que se ofrecen en escena proponen una - realidad complementaria que se manifiesta entre la intimidad del persona- je y las vicisitudes específicas de su vida pública. En tal medida, en - Juan Luis está el amor no realizado como está la España militarizada o - las directrices reaccionarias de la derecha, configurando su personali-- dad de manera múltiple. El trazo mismo de su personificación es de una - fuerza brutal y de una valentía en el enfrentamiento que implica su re-- lación con el espectador como, seguramente, nunca antes de Jueces en la noche se había manifestado en el teatro bueriano.

Los personajes de Ginés Pardo y de Pepita -doncella de su espo- sa y concubina personal bajo el mismo techo- se surten también de sus - multifacéticas orientaciones en su personificación teatral. El escri-- tor pretende con estas combinaciones estéticas imitar la forma inconexa de las perspectivas oníricas y el libre fluir del subconsciente que, a - la manera de los baluartes surrealistas, se puede sorprender en el ca--- rácter de las ensoñaciones. "El protagonista está dominado por una con-- ciencia escindida entre lo que vive y lo que sueña, y no es extraño, por tanto, que llegue a temer ser víctima de la locura, a la que alude al -

principio del último cuadro. De ahí que la forma dramática, con su equilibrio entre escenas reales y escenas oníricas, sea un reflejo del tema de la obra."²⁶⁹

En cuanto a su postura pública y social, Juan Luis es un miembro de la política activa de la España contemporánea que ha participado, también, en el régimen anterior y ha sido incluso ministro en el polemizado gobierno del gran dictador. La falta de solidez y de fundamento moral en su actitud ideológica no queda tan sólo ahí, en la búsqueda insistente por su triunfo personal; el personaje también establece ciertas relaciones con el socialismo para que -por medio de éste- pueda alcanzar una conveniente posición en los devenires que le depare el futuro. La ambición de sus afanes quiere alcanzar todas las pautas de la realización en cuanto a los valores del poder dominante y, sin embargo, en todas ha de fallar, porque su conducta personal y colectiva resulta corrupta. "El caso de Juan Luis Palacios se aclara, pues, al ponerlo en relación con las constantes creadoras buerianas. Lo que él ejemplifica es cómo un modo de comportamiento individual trasciende a la esfera pública y concretamente a la política."²⁷⁰

El desatino ético que lo conforma como ente dramático establece al ser humano en sus diversas posibilidades vitales y, en este sentido, tampoco es el amor el que lo ha de redimir en la realización de sus personales intereses, porque éste se ha cimentado en la manipulación y en la perfidia. Tampoco es la hipocresía de una falsa devoción religiosa, ni sus infamantes relaciones con el gobierno militante, ni sus melifluos lazos con el clero, ni sus deleitosos excesos sexuales los que van a -

²⁶⁹ Ibidem, p. 26

²⁷⁰ Ibidem, p. 27

concederle dignidad al personaje en cuanto a la moral que lo determina. Su realce dramático está en la profusión de elementos que se combinan en él. "Este acabado representante del egoísmo humano parece un triunfador seguro de sí mismo. Sin embargo, aquí surge otra de las constantes más personales del teatro de Buero, que repetidamente plantea esta situación: quien decide hacer el mal a sus semejantes vivirá siempre bajo el peso de la culpa."²⁷¹

El escritor, por medio de las personalidades ofrecidas y por la estructura de la obra misma, revela todo un sistema de vida que se había dado, años atrás, como la impuesta realidad de un régimen dictatorial; las principales figuras del franquismo -alegorías de una oprimente forma de vida- son cuestionadas y desenmascaradas a través de la relación teatral que se sostiene entre ellas y el protagonista. La iglesia, la milicia y el estado son puestos al descubierto, valientemente, por parte del escritor, a través de la revisión simbólica y sociológica que se realiza en los personajes del Padre Anselmo, del "militar" y del mismo Juan Luis y, evidentemente, del profundo cuestionamiento que sobre las ideologías personales de éstos se determina en la obra.

Al final de la obra, cuando Julia descubre lo oficioso de su vida y la mentira en la que fue atrapada lastimosamente, rechaza profundamente a su marido y, ante el resquebrajamiento definitivo de su mundo afectivo, se quita la vida por su propia voluntad. El proceder del cónyuge la ha llevado al vacío espiritual y al comprender "la realidad de lo que ha sido su existencia -el drama, en efecto, se configura como el desvelamiento de un error oculto en el pasado, al modo ibseniano- decide

²⁷¹ Ibidem, p. 25

suicidarse."²⁷²

En la escena final -fiesta última- contemplamos la aparición - del tercer músico que no es otro sino la presencia metafísica de Fermín Soria que, en el desenlace de la obra, se reúne con el espíritu de la - fallecida y sublimada Julia, mientras que Juan Luis, por su deleznable - trayectoria como ser privado y público, permanece aislado entre las vo-- ces de su conciencia -Don Jorge y los músicos- con toda la sordidez y el agobio de una soledad nunca resuelta.

La referida obra, Jueces en la noche, podría llamarse, hipoté-- ticamente, "Fiesta para Julia" ya que se inicia y se cierra justamente, con la misma situación: dos grandes fiestas para Julia. La primera -me-- ramente realista- se efectúa teatralmente con todas las conveniencias - sociales de la buena educación burguesa de los años setenta en nuestro - siglo. La segunda -subjetiva, simbólica y expresionista- establece la - realización y la no realización de los principales personajes. De esta - manera, se ofrece el desenlace y la culminación de las distintas líneas de conducta en la semblanza teatral con un evidente enfoque sociológico. La muerte moral del personaje implica la terminación definitiva de una - forma de vida funesta y aberrante; la actividad de su carácter lo escin-- de del triunfo y lo sumerge en el fracaso provocado por su deterioro - ideológico y personal. En este sentido, el tratamiento de la figura dra-- mática se observa pleno en la riqueza crítica de su contemporánea histo-- ricidad y en el cuestionamiento de un momento vital.

Como se ha podido observar, Jueces en la noche parte del más - absoluto realismo temático para introducirse, armónicamente, por las más

²⁷² Ibidem, p. 27

intrincadas y modernas vertientes de la dramaturgia en el siglo XX. La obra combina sus intereses de denuncia y cuestionamiento con un escenario de pluralidades espaciales donde la simultaneidad y la innovación que la misma implica se ejercen bajo las formas de una escenografía polifacética -multiplicidad de planos de realidad- en cuanto a los requerimientos de la acción. En tal medida, bajo nuevas propuestas dramáticas, se advierte el conocimiento, la asimilación y la correspondencia de la estética contemporánea en la dramaturgia bueriana: planteamientos oníricos provenientes del surrealismo, distanciamientos a la manera del teatro didáctico, determinantes que se precisan como formas de ambigüedad pirandelliana, elementos de tipo participativo que evocan las teorías artaudianas, oposiciones de orden temporal entre el pasado y el presente, sugerencias subjetivas como complemento a la objetividad realista, secuencias del más puro expresionismo, pluralidades espaciales y francas transformaciones de la estructura tradicional se testimonian, objetivamente, en el presente drama.

Ahora bien, aunque el tratamiento de la obra se realiza en los perfiles subjetivos de la expresividad dramática, haciendo gala de recursos imaginativos, la realidad que se plantea la trama -terrorismo, dictadura, imposición, pasión y muerte- son mostrados en función de un contexto verídico donde la guerra y sus repercusiones gubernativas muestran su auténtica cara. Un desacuerdo, una contienda bélica, un partido imperante y un gobierno autócrata demuestran que los seres teatrales han sido delimitados -en sus personales afecciones- dentro de un marco de vida absolutamente cierto y no gestado en la gratuidad imaginativa; la creación bueriana es, en este caso, estética del compromiso y arte ideológico por la pluralidad de relaciones humanas que señala en

cuanto a una sociedad determinada.

En este drama, el hombre construido por Buero Vallejo responde a una verdad sociológica la cual es preciso observar en función del contexto humano del que proviene: "El carácter desestabilizador que la actividad terrorista tiene en la España actual es el telón de fondo permanente en esta obra. De ella se deduce que, sean quienes fueran los autores de los atentados, éstos se convierten en actos humanamente injustificables e ideológicamente reaccionarios..."²⁷³

Sin embargo, los impulsos críticos sobre un grupo humano no son privativos de esta obra; el sentido social de la dramática bueriana se sostiene desde el planteamiento de su primera producción: en Historia de una escalera se percibe ya un cuestionamiento a la realidad impuesta por el sistema imperante. Ahora bien, el acercamiento crítico que se establece en Jueces en la noche es más profundo porque se presenta con mayor libertad de expresión al producirse sobre una censura vencida y no vigente. No es indispensable, tampoco, que los lineamientos teatrales para juzgar a una sociedad se justifiquen en función de un pasado histórico como sucede en Las meninas o en La detonación, sino, por lo contrario, el carácter dramático temporal se manifiesta en un incisivo presente lleno de cotidianeidad y vigencia. "Buero Vallejo (...) trata (...) un tema doloroso, complejo y de extrema actualidad."²⁷⁴

Para terminar, se debe decir que los personajes funcionan como muestras pertinentes de una colectividad contrastante, pues están caracterizados no sólo por sus afecciones anímicas y sentimentales, sino que también en el trazo mismo de su temperamento está innovadoramente su in-

²⁷³ Ibidem, p. 27

²⁷⁴ Moisés Pérez Coterillo. Op. cit., p. 54

clinación política y social. Tanto el protagonista, el censurable Juan - Luis, como su más acérrima antagonista, Cristina, han sido determinados por el autor dentro de un gran tribunal -"jueces en la noche"- donde se condiciona la moralidad de su ideología. Con estos atributos en su personificación, los seres teatrales resultan más reales y auténticos, por decirlo de alguna manera, y, a la vez, están más comprometidos con el ingenio mismo de la creación estética y con su correspondencia historiográfica: "El hombre (...) no es víctima de la fatalidad o el destino, sino en todo caso consciente o involuntario creador de su suerte y de su desgracia."²⁷⁵

275 Luis Iglesias Feijoo. Op. cit., p. 11

4.10 EL SENTIDO DIDACTICO EN LA DRAMATURGIA DE BUERO VA--- LLEJO

Desde los más remotos tiempos de la cultura occidental, desde - que Esquilo y Sófocles llevaban hasta la escena las leyendas clásicas, - la acción dramática deja sentir -de una u otra forma- una función mora-- lizante con aspectos fundamentales. Al comprender la situación que alte-- ra el orden común, al adoptar cierta actitud ética ante las circunstan-- cias contempladas, se presenta un elemento didáctico enfocado a permane-- cer incisivamente como enlace indispensable para el espectador.

El dramaturgo, como individuo dinámico y consciente de todo un contexto vital, refleja en su obra personal los anhelos y las vicisitu-- des de la sociedad. Justamente, en las perspectivas de ese "leit motiv" reside la inclinación de las singularidades didácticas en cuanto a su - planteamiento estético. "... la conciencia humana -también ella resul--- tante de procesos materiales- es a su vez una fuerza que puede influir, e influye, al mundo material (...) Por lo tanto contaremos con la potencia del teatro -producto de la conciencia humana- para influir al ambiente - social circundante del cual surge."²⁷⁶

En forma general, el teatro implica una manera de enseñanza, - pues la connotación aleccionadora es parte intrínseca del fenómeno dra-- mático. Sus propósitos filosóficos no se condicionan en situaciones gra-- tuitas, sino que -generalmente- orientan su cometido hacia circunstan--- cias referenciales llenas de significado en cuanto a su código estético. De esta manera, se puede considerar que el elemento instructivo es parte misma de la gestación creativa. El concepto de "teatro didáctico" es un

²⁷⁶ N. Bujvald. Op. cit., p. 24

poco escurridizo en cuanto a que esta denominación se le otorga particularmente al teatro brechtiano en el siglo XX, pero esto no implica que -en un amplio panorama- el ser humano no haya contemplado anteriormente una pedagogía del arte dramático.

Bertold Brecht, por su parte, toma en cuenta estas consideraciones para institucionalizar el término como procedimiento dramático - por medio de la libre experimentación y de las reiteradas recurrencias - ejemplificantes. Sus fines y sus objetivos se han realizado en función - de una dinámica que establece su argumentación con solidez y con un sentido más estricto del que se le había concedido en otro tiempo: "El teatro se convirtió en terreno propicio para los filósofos, para aquellos - filósofos que trataban no sólo de explicar sino de transformar el mundo. En una palabra: se filosofaba, es decir, se enseñaba."²⁷⁷

El teatro didáctico -de tal manera- se inscribe en las vías de la concepción comprometida dilucidando elementos técnicos que conforman la realización dramática como un sistema de acercamiento intelectual al público. Esta inclinación teatral plantea una reacción a las fuentes - aristotélicas en cuanto a la búsqueda de la catarsis y de los niveles - emotivos en que tradicionalmente está dispuesto el auditorio expectante. El propósito del dramaturgo es cuestionar, enjuiciar o criticar detenidamente una circunstancia social que ha sido provocada por las perspectivas que puede manifestar un condicionamiento colectivo. "Por supuesto, la transformación total del teatro no debe ser consecuencia de un capricho de artista, sino corresponder a la total transformación espiritual - de nuestro tiempo."²⁷⁸

²⁷⁷ Bertold Brecht. "El teatro épico" en Escritos sobre teatro, p. 129

²⁷⁸ Ibidem, p. 36

También se debe señalar que el teatro con objetivos aleccionadores tiene una íntima relación con lo que en otro tiempo se denominaba "obra de tesis". Para esta forma de elaboración, el dramaturgo intenta establecer una propuesta filosófica, social o política que motive los niveles intelectuales del espectador mediante la anécdota dramática. Como se puede comprender, los fines estéticos disponen sus directrices como terreno fértil para que germine la ideología personal del escritor. El "teatro de tesis" usaba los elementos dramáticos para ofrecer una concepción del mundo que se consideraba fundamental, en cambio, el teatro épico brechtiano -sin olvidar los aspectos estéticos- no pretende entregar una tesis moral anteriormente dispuesta; procura, más bien, la reflexión del auditorio sobre una conflictiva social y política, singularizada en la colectividad. A este propósito ayudan las innovaciones escénicas llamadas "efectos de distanciamiento" que se establecen para comprender intelectualmente al espectador y hacerle tomar ciertas determinaciones.

Con una fuerza imaginativa de primer orden, el escritor alemán ha utilizado parábolas, relatos, baladas y circunstancias históricas como recursos creativos que -en ocasiones- ha adoptado Buero Vallejo, ya que en su dramaturgia "enmarca la acción de unos acontecimientos políticos y sociales siguiendo la lección de Bertold Brecht, pero sin las subordinaciones reverenciales de un obsesionado discípulo principiante ..."²⁷⁹

El teatro didáctico se desenvuelve, hipotéticamente, como un juicio público en el que prevalece la lógica social y el equilibrio ra---

²⁷⁹ Luciano García Lorenzo. Op. cit., p. 25

cional del ser humano; el jurado al que se ofrece el referido juicio - está compuesto -como puede suponerse- por el público ante quien se presenta la obra. Este fenómeno se puede identificar también con las bases de un procedimiento legal que se presenta ante los tribunales: la denuncia, el testimonio, la defensa, la controversia y -desde luego- el veredicto final se convierten en acción dramática para manifestarse como - elementos de valoración moral.

Estas formas de creatividad estética no se preocupan de los - personajes como seres individuales, la motivación que las caracteriza se conduce hacia un universo colectivo. De esta manera, sus intereses se - dirigen a una comunidad para lo cual se recurre estructuralmente a una - proliferación temática y anecdótica en la que se dilucida el comporta--- miento humano en relación a su contexto social. "... la obra didáctica - atiende al orden, al equilibrio público (...) denuncia la desigualdad de clases, debate la ignorancia masiva, critica los mitos negativos, censura el enajenamiento público, reprueba el desinterés, el egocentrismo, la inmutabilidad social, invita a la participación masiva, condena la re--- presión de clases, denuncia el engaño, aboga por la justicia universal."²⁸⁰

Por su parte, Buero Vallejo instaura una dramaturgia con sentido didáctico después de la guerra civil, una dramaturgia de indagación - social sobre las causas que han provocado ciertos lineamientos en el devenir hispano y las consecuencias que provienen -en la mayoría de los - casos- de las antiguas formas de vida y de una concepción del mundo - errada.

En síntesis, se puede decir que el teatro con propósitos de en-

²⁸⁰ Virgilio Ariel Rivera. Op. cit., p. 143

señanza y los efectos de distanciamiento crítico resultan una de las más trascendentales renovaciones dramáticas del siglo XX. Entre los grandes seguidores de esta tendencia -Friederich Durrenmatt y Max Frisch- se encuentra también Buero Vallejo que se interesa por este sistema expresivo que, como se puede suponer, lo pone de manifiesto en algunas creaciones teatrales como ocurre especialmente con los dramas de tema histórico.

4.10.1 UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO

Con el examen de antiguos acontecimientos recreados en forma -
muy libre en Un soñador para un pueblo, obra estrenada en 1958, Buero -
muestra una pauta original en cuanto un sentido aleccionador al recoger
y promover las raíces de una dramatización que se funda en una circuns-
tancia situada en un pasado real. Este ofrecimiento no tan sólo sirve -
para enjuiciar las controversias sociales sobre el llamado "motín de Es-
quilache" que se establecen como sustento sociológico en este drama, si-
no que, como se ha visto anteriormente, es principio privilegiado de -
Las meninas, El concierto de San Ovidio, El sueño de la razón y La deto-
nación que, por sí mismas, integran una unidad artística de definitiva -
trascendencia que se conoce bajo el nombre de "ciclo histórico".

Para el escritor español, las alusiones a un pasado no se pro-
mueven como un simple marco decorativo, sino como una fecunda perspecti-
va de la que se pueden deducir determinantes didácticas en cuanto a un -
sustrato filosófico e ideológico. "La idea simplista de un mecanismo -
histórico de la creación se borra, pues, en provecho de una profundización
de la experiencia histórica en el marco de la vida social concreta."²⁸¹

"Era la primera muestra de un teatro que pudiera apellidarse -
sin rubor 'histórico', pero que se diferenciaba de los dramas románticos
y de los moldes de Marquina y Villaespesa o del encendido Pemán en pro-
ponerse como una meditación española..."²⁸² Como se puede observar, la -
inclinación sociológica del señalado "ciclo histórico" plasma un condi-
cionamiento innovador que no sigue los planteamientos sugestivamente -

²⁸¹ Jean Duvignaud. Op. cit., p. 41

²⁸² Moisés Pérez Coterillo. Op. cit., p. 39

evocativos que se habían realizado en la dramática española de la presente centuria.

Ahora bien, la creación que dispone sus raíces temáticas en el ayer nacional implica una forma de recobrar el pasado expresivo, si se piensa una vez más en Juan de la Cueva, en Lope de Vega (1562-1635) y en el mismo William Shakespeare; pero también es cierto que esta tendencia -tan afortunada en otros tiempos- en el siglo XX español ha evitado la profundidad de sus posibilidades hasta que surge Un soñador para un pueblo como el primer gran testimonio de la producción bueriana al respecto. Sin embargo, en el panorama teatral de la presente centuria se pueden encontrar algunas excepciones: "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."²⁸³

Desdichas de la fortuna o Juliancillo Valcárcel (1926) de Antonio (1875-1939) y Manuel Machado y Noche de guerra en el museo del Prado (1951) de Rafael Alberti son, también, casos aislados que no alcanzan prolongación ni verdadero arraigo en la escena hispana. El caballero de las espuelas de oro (1964) de Alejandro Casona, por su parte, sigue los pasos inscritos por Buero Vallejo en sus primeras obras históricas, pero -en realidad- es una burda imitación y un pálido reflejo de las mismas. En tal forma, el dramaturgo de posguerra recobra elementos dramáticos profundamente imbuidos por la tradición para lograr una expresión didáctica y aleccionadora con grandes muestras de originalidad. Es decir, en este caso, aunque también se pueden sorprender coincidencias con ciertos modelos extranjeros, el escritor renueva -paradójicamente- por medio de

²⁸³ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 131

la tradición como sustrato cultural; tradición que, a la vez, él trasciende al enriquecerla con importantes consideraciones sociológicas y políticas.

El teatro histórico se presenta también como un inteligente medio -como sucede con toda la dramaturgia de Buero Vallejo- de hacerle frente a la recalcitrante censura de la época franquista. A la manera de Quevedo o de Cervantes, el escritor teatral sabe conciliar la alusión indirecta con la obra estética para referir una realidad que se manifiesta envuelta en los velos del pasado y que también está presente en la actualidad. La verdad de ayer en el mundo contemplado por el hombre de hoy implica, por supuesto, una correspondencia intemporal con el entorno del espectador, ya que una identificación tanto emotiva como intelectual es la que persigue el creador por medio de la concepción didáctica. El proceso de dramatización supone, desde luego, una relación directa con el receptor al que va dirigida la empresa artística, el emisor dramático no olvida esto y trata de perpetrar un proceso anímico y consciente por medio de la recreación histórica.

La acción en Un soñador para un pueblo refiere la dinámica social contemporánea en función de una semblanza del siglo XVIII y la maquinación oligárquica de la época, circunstancia correspondiente a una conflictiva y a una concepción política que -de muchas maneras- permanece inalterable y se hace presente en la España de hoy. La arbitraria realidad que manifiesta la obra teatral es condicionada por medio de un juego de disposiciones potenciales entre lo que sucedía en otras edades y, lamentablemente, sigue aconteciendo. "Un período (...) de tiempo histórico, contiene gran número de niveles o, si se quiere, de estratificaciones. La historia no es (...) un río que llevara a la misma velocidad

y en la misma dirección los acontecimientos (...) Habría que pensar más bien en (...) que cada fracción del tiempo transcurrido es a la vez pasado, presente y futuro."²⁸⁴

El drama manifiesta sus empeños anecdóticos en cuanto a la figura de don Leopoldo de Gregorio, Marqués de Esquilache, quien es una gran personalidad de la política imperante en la España dieciochesca. Como ministro de Carlos III, esta figura histórica muestra un temperamento sumamente controvertido para la mentalidad de la época por los adelantos que implicaban sus adecuadas proposiciones; sus anhelos progresistas tropezaban estrepitosamente contra el estancamiento natural del país. El antagonismo espiritual y moral que se establece entre el ministerio y la colectividad administrada llegan a la culminación de sus discrepancias con el "motín de Esquilache" que tiene efecto en Madrid, el 23 de marzo de 1776. "Esquilache es un idealista, un soñador, que trata de educar al pueblo. Por eso instituye varias reformas, como el empedrado de las calles de Madrid, la instalación de faroles y la prohibición de usar capa larga y sombrero gacho..."²⁸⁵ Esta última medida molesta sobremanera al pueblo y, a consecuencia de ella justamente, sucede el histórico motín.

Como se puede comprender, la vida del personaje de origen italiano dentro de la sociedad española transcurre en un ámbito de desacatos éticos y de pérfidas deslealtades en su contra, mientras que él, con una visión más amplia de la evolución humana y de los alcances que ésta puede admitir, trata de llevar al país por un sendero de óptimas condiciones vitales. Sin embargo, la mentalidad anquilosada de una jerarquía

²⁸⁴ Jean Duvignaud. *Op. cit.*, p. 41

²⁸⁵ José Ramón Cortina. *Op. cit.*, p. 48

aristócrata no sabe comprender la postura de la renovadora administra-
ción pública contra el oscurantismo prevaleciente. De esta forma, la
culpabilidad de las sórdidas circunstancias que provocan la avalancha
del pueblo recae sobre la nobleza pudiente que, celosa de sus privile-
gios, se convierte en enemiga acérrima del ministro extranjero. "Pero
tal oposición entre el político puro y el pueblo inmaduro no es más que
apariencia y falacia, no casual, sino querida y organizada por un tercer
poder que se mueve en la sombra y cuyos enemigos son, a la vez, Esquí-
lache y el pueblo."²⁸⁶

Las personalidades alegóricas que caracterizan las determinan-
tes morales de este tercer poder quedan aludidas dramáticamente en las
figuras del Marqués de la Ensenada y del Duque de Villasanta. El primero
manifiesta un carácter acostumbrado al servilismo astuto y a la intriga
palaciega, el segundo funda su orgullo personal en el linaje de su stir-
pe, en la firmeza de su nacionalismo y en la solidez de su muy antigua
cristiandad. Si la sicología teatral concede distintos temperamentos
para el designio malsano de ambas personalidades, la indignidad de sus
intereses los identifica como piezas complementarias de un mismo orga-
nismo; el hermetismo de su intolerancia, los medios para consolidar su
poderío y la manipulación que demuestran contra la colectividad desvali-
da patentizan la vileza de su ideología. La "actividad" que se advierte
a lo largo del desarrollo escénico los inscribe como los grandes repre-
sentantes de una oligarquía decadente y reaccionaria que se opone a los
avances de la europeización ilustrada.

En Un soñador para un pueblo se presentan también las circuns-

²⁸⁶ Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 353

tancias personales del protagonista en relación a su contexto familiar - que está formado por su esposa y dos hijos varones que sólo quieren el - provecho que les concede la alta jerarquía política de don Leopoldo y - que no son capaces de comprender la magnitud de su obra administrativa - ni sus íntimas necesidades afectivas. Su cónyuge, doña Pastora Paternó, Marquesa de Esquilache, se establece como carácter teatral entre la opulencia que le confiere su condición aristocrática y las apetencias hedonistas de uno o varios amantes furtivos. "Súmase, por lo que respecta a la impopularidad de Esquilache, las irregularidades de su propio hogar: las veleidades amorosas de su mujer (...) y los altos cargos que, injustamente, venían disfrutando sus hijos."²⁸⁷ En la libre recreación teatral, ella protege a su descendencia que resulta tan desenfadada como irresponsable y manipula la destacada posición de su respetable marido para sus mezquinas conveniencias personales. Es la imagen misma de ese arquetipo femenino tan antiguo y tan presente que dedica las perspectivas de su astucia a las veleidades más nimias e intrascendentes de su corrupta satisfacción.

"Queda por recordar, finalmente, lo que fue la Ilustración en tiempos de Carlos III. Cada día se ve con mayor claridad la importancia de su política reformista, orientada a elevar la vida española (...) y ello por encima de los numerosos obstáculos que opondrían el clero y la aristocracia."²⁸⁸ En el planteamiento entre el protagonista y sus más cercanas relaciones personales, se pueden observar los firmes vínculos de solidaridad y colaboración que éste mantiene con el rey de España que -en la figura de Carlos de Borbón- ha sido delineado caracterológicamen-

²⁸⁷ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 136

²⁸⁸ Ibidem, p. 137

te con la impostura de la dignidad progresista. El soberano ha depositado toda su confianza en el ministro extranjero por encima de la murmuración colectiva que le ha concedido un renombre desfavorable, pues sabe la integridad moral que lo caracteriza y la capacidad de su naturaleza laboral. "... 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."²⁸⁹

El carácter del máximo representante del poder en la España dieciochesca ha sido tratado con una apertura renovadora que dista mucho de la figura solemne e intocable que se establece en los dramas de capa y espada. Se comporta en escena como lo que es, un hombre de carne y hueso que ha sido configurado por el dramaturgo con una visión homocéntrica. La perspicacia de sus atributos ilustrados es manejada estéticamente para constatar las directrices culturales que le ha concedido la historia; su juicio y su criterio se inscriben en su época como una verdadera esperanza de redención para el alivio de los atrasos sociales: "La cultura se (...) muestra, ante todo, como una fuente de felicidad, puesto que crea y desarrolla la felicidad del pueblo (...) y a Carlos III le es dado hacerla triunfar."²⁹⁰

Sin embargo, a pesar de que los esfuerzos monárquicos deseaban modificar un rumbo equivocado, la decadencia estaba en la puerta y el anquilosamiento espiritual no permitió que nuevas formas de vida y de pensamiento rectificaran los desaciertos de un destino infortunado. Aquel ámbito social era un barco a punto de naufragar por la ponzoña que habían derramado sus mustios detractores hacia sus propias perspectivas

²⁸⁹ Ibidem, p. 137

²⁹⁰ Jean Sarrailh. La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, p. 167

en la época de Esquilache, y esto provoca que la declinación moral sea - insalvable. Si España -en las leyes físicas- forma parte del continente europeo, anímicamente se escinde de él, ya que en el avance de los procesos y las evoluciones es una isla perdida que se fundamenta bajo los rigores corrompidos de su aislamiento voluntario. Los hombres -a través de las edades- han sido sustituidos por otros, pero la bazofia ética, la decadencia institucional y los desatinos de un grupo privilegiado parecen ser los mismos en comparación con un presente hipotético que implica la obra. La concepción de los acontecimientos, sin embargo, no siempre supone una derrota irremediable en el pesimismo de las circunstancias, ya que en Un soñador para un pueblo la perspectiva de las esperanzas -característica del teatro bueriano- está presente como lección moralizante y como redención consciente de una atmósfera vital.

Ahora bien, el personaje protagónico del drama se manifiesta en los niveles de la filantropía social y de la dignidad espiritual; él - proviene de los medios de la "actividad", pero estos fundamentos se transforman y se convierten en asideros de la "contemplación". Resulta - de gran interés el considerar este proceso, pues seguramente es el único personaje de la dramaturgia bueriana con el que sucede tan singular situación. Esquilache es la representación misma del ser que alcanza el - estado "contemplativo", ser que se debate en un mundo plagado por "activos" en que los únicos valores perdurables resultan profundamente controvertidos por el deterioro mismo que implica su reiterada persistencia. Sus intereses filantrópicos se oponen a la maldad del mundo cortesano y, justamente por esta causa, sucede el "motín de Esquilache" que, a su vez, provoca su personal dimisión y su regreso al suelo patrio.

"Conocedor de los furbios manejos de Ensenada, el rey le destierra. Ensenada ha sacrificado al pueblo por su ambición. En contraste, Esquilache sacrifica su ambición por el pueblo: elige el destierro, a fin de 'no aumentar el sufrimiento de (...) los de abajo...' (...) nunca ha sido más alta la estatura moral del personaje que en el momento en que opta por su exilio." 291

En este drama, el ser "contemplativo" es el que ha superado la timidez arquetípica de los formulismos sociales para alcanzar la verdad misma del "deber ser" en la conformación de su comportamiento moral. Como sucede con Esquilache y con todos los grandes personajes de la dramaturgia bueriana que siguen la "contemplación", el personaje idealizado implica un ejemplo de moralización didáctica que debe identificar al espectador. El hombre que presenta el dramaturgo español como modelo a seguir busca la profundidad de la vida y no la realidad de lo inmediato. No pretende aprehender al mundo en sus diversas facetas, pero sí entender y dilucidar las mismas para conducirse adecuadamente en relación a un virtuosismo ético universal. La vitalidad espiritual se convierte en consideración aleccionadora de una armónica relación humana y de una conveniente perspectiva social.

La circunstancia de llevar hasta la escena a personalidades que tienen una dimensión real en la trayectoria de los acontecimientos implica que el auditorio, siempre interesado en experimentar sugestivas propuestas, juzga la obra con inclinaciones especiales en cuanto a su personal bagaje cultural. En ocasiones, el público atribuye un rostro y una complexión distinta a las que ve en el escenario y se establece íntimamente un persistente debate entre la versión dramatizada y el recuerdo pictórico o la información retenida. La veracidad teatral y la

291 Ricardo Durónech. *Op. cit.*, p. 145

verdad histórica se estimulan recíprocamente en un paralelismo competitivo que ilustra un libre cuestionamiento de la antigua realidad o una visión nueva de la misma; en La tejedora de sueños, Penélope y Ulises -aunque no son figuras históricas en un sentido estricto- pueden servir como ejemplo de lo anterior, ya que sus caracteres se muestran de manera muy distinta a los de la semblanza legendaria. La ubicación social de un presente y de una contemporaneidad puede modificar -como recurrencia lógica- el significado original de un acontecimiento anterior realimentando la posibilidad de su trayectoria.

La connotación particular que el dramaturgo, con recursos válidos, concede a la historia oficial puede alcanzar definitivas variaciones que -a su vez- se pueden trascender en una nueva personalidad emancipada. El antiguo rostro se convierte en nueva efigie dramática como -consideración meritoria de la fuerza estética con que se le ha considerado, ya que la imagen convencional se transforma en nueva expresión del carácter renovado. Un soñador para un pueblo, en este sentido, es la -crónica de acontecimientos extraviados en la oscuridad de las suposiciones, consideraciones dramáticas que parten de una realidad recreada para tomar la directriz didáctica de una enfática crítica social, ya que las figuras pertenecientes a la aristocracia controvertida han sido trazadas en la trayectoria de su destrucción y de su decadencia. "La obra de Bue-ro, como toda obra histórica real (...) construye su acción y su "fábula" -en el sentido de la Poética de Aristóteles- haciendo funcionar (...) dos tiempos históricos (...) como, por ejemplo, lo hiciera Arthur Miller en The Crucible (Las brujas de Salem) cinco años antes, y como el

mismo Buero seguirá haciendo dos años después en Las meninas.²⁹²

Si Esquilache es traicionado por una sociedad adversa, esta situación manifiesta un interesante contrapunto en el personaje de Fernandita que es una humilde doncella de su casa con la cual el protagonista se identifica profundamente. La ternura femenina de esta magna representante del pueblo se transforma también en inteligencia y sensibilidad, - pues ella y el rey son los únicos que comprenden la frustración del personaje ante el rechazo colectivo; la síntesis entre pueblo y monarca se concede al espectador de esta manera emblemática.

"Que Fernandita se convierta en símbolo del pueblo - (...) ha encontrado fuertes resistencias críticas - (...) de buena gana aceptamos como símbolo del pueblo un héroe con toda suerte de atributos fantásticos y legendarios, pero difícilmente una figura como Fernandita, una criada. Me pregunto si en las resistencias a admitir esta función simbólica (...) no actuaría (...) un impulsivo sentimiento clasista." ²⁹³

Fernandita, con un sentido de la intuición que sobrepasa la cultura y el poder de una clase privilegiada, participa cercanamente del choque de valores que la situación convoca contra el idealismo de su señor. El humilde personaje ha sido mancillado carnalmente por Bernardo el calesero que -en su personalidad brutal- significa el temperamento de un pueblo antagónico a todo aquello que implique avance y civilización. En este sentido, la joven deshonrada alcanza una forma de dignificación en el enlace moral que mantiene con el ministro y -a la vez- ella se resuelve como compañía y consejo para Esquilache, ante la violencia de los acontecimientos que lo llevan a la derrota, a la incomprensión y a la soledad.

²⁹² Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 361

²⁹³ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 142

El conflicto del político extranjero tiene como fundamento teatral la veracidad de un momento histórico, ya que se encuentra confinado en un país extraño e inconveniente porque un núcleo de enemigos ambiciosos han actuado en su contra. Esquilache se debate entre la ambigüedad - que ofrece la colectividad española en Un soñador para un pueblo: un sector popular inmiscuido en turbios intereses representado por Bernardo que se opone, emblemáticamente, al verdadero sentir popular significado por la figura virtuosa y humilde de la sirvienta. "Fernandita-pueblo y Bernardo-pueblo, encarnación dramática del pueblo mayor de edad y del pueblo menor de edad, no son dos pueblos (...) sino la imagen dramática (...) forzosamente dual..."²⁹⁴

Ante la violencia misma del botín, Esquilache -en compañía de su gran confidente- se refugia en el palacio real bajo la protección del monarca. La obra finaliza en el exilio voluntario del protagonista y su sentida separación de Fernandita. Sin embargo, la esperanza embarga el espacio teatral porque justamente eso representan los caracteres principales en la escena final, la apertura de un consuelo reconfortante en cuanto a una comunidad en desgracia. Esquilache y Fernandita vencen a una sociedad arbitraria por la confianza que tienen en un futuro promisorio; de manera que la enmienda moral se convierte en lección dramática de nuevas perspectivas vitales para la posteridad. Ambos personajes representan el verdadero enlace que debería darse entre el pueblo verdadero y el gobernante auténtico.

En cuanto a las recurrencias técnicas, se debe señalar que Un soñador para un pueblo se desenvuelve por medio del escenario múltiple -

²⁹⁴ Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 360

que, en esta ocasión, es usado por primera vez en el teatro de Buero Vallejo. Las circunstancias temáticas se establecen en un doble plano opuesto y contrastante; la calle y las estancias cortesanas, el pueblo que es dispuesto por el dramaturgo en el proscenio y en las partes delanteras del escenario y la aristocracia que se presenta en dos gabinetes -palacio real y palacio de Esquilache- al fondo del espacio teatral.

Visualmente, la segunda zona correspondiente a la aristocracia, se eleva sobre la primera por medio de dos grandes plataformas. De esta manera, como sucede en tantos dramas buerianos, se logra una verticalidad plástica como lo sugerían las teorías estéticas de Antonín Artaud. En el primer plano se mueven los miembros de esa colectividad que se designa -generalmente- con el nombre de pueblo: el ciego de los romances, la Claudia, Doña María, Bernardo, Morón, Relañó y Roque, entre otros. En el segundo plano se localizan los miembros de la aristocracia dirigente: don Antonio Campos, el Marqués de la Ensenada, el Marqués de Esquilache, el Duque de Villasanta, la Marquesa de Esquilache y el Rey. Ahora bien, el intento de verticalidad en que viven y conviven sintéticamente los diversos seres que fundamentan el panorama humano se había presentado ya en la producción bueriana en Historia de una escalera, aunque, desde luego, con una mayor simplicidad.

Generalmente, el delineamiento dramático supone una serie de elementos primordiales que se conjugan para dar un sentido armónico en función de las referencias y los planteamientos estéticos de una circunstancia vital. El teatro didáctico dirige estas consideraciones para presentar una situación filosófica o social con una connotación plenamente ideológica que pretende, a su vez, llevar un conocimiento o una inclinación intelectual a un público predispuesto a ello. El fenómeno

artístico, como código de comunicación, se pone al servicio de lineamientos que pueden quedar fuera de su connotación más estricta, pero que poseen suma importancia para la sociedad que los precisa como sucede en Un soñador para un pueblo. La palabra "didáctica" puede implicar distintas acepciones culturales en cuanto a su aplicación, pero -desde luego- siempre alcanza la connotación de enseñanza, y esto es lo que trata de lograr el escritor por medio de esta variación dramática con intereses, justamente, de orden pedagógico.

"Con el recuerdo de Un enemigo del pueblo de Ibsen al fondo, Buero interpreta los sucesos históricos, escenificando el conflicto que también el autor noruego llevara al teatro."²⁹⁵ La relación de influencias e intertextualidades resulta de gran interés si se piensa, además, en el respeto que el dramaturgo español siente hacia la personalidad del creador noruego cuando afirma: "... un escritor que me había fecundado -decisivamente era Ibsen."²⁹⁶ En ambas obras se plantea una situación similar y en ambas obras está presente la consigna didáctica. El progreso natural en la evolución de los tiempos enfrentado al marasmo moral de un grupo privilegiado que -por medio de la manipulación de las clases populares- persiste en la consecución de sus intereses personales.

"¡Bah! El pueblo no necesita ideas nuevas. El pueblo - está mejor servido con las ideas viejas y buenas que - le son familiares ya." ²⁹⁷

Cuando el pudiente alcalde de Un enemigo del pueblo dice estas palabras, los conceptos que de ellas se desprenden podrían formar parte de los parlamentos de la obra hispana, especialmente cuando el Marqués de la

²⁹⁵ Luciano García Lorenzo. Op. cit., p. 18

²⁹⁶ Antonio Buero Vallejo. Teatro español actual, p. 70

²⁹⁷ Henrik Ibsen. Teatro completo, p. 1388

Ensenada responde a Esquilache:

"No se puede reformar de otro modo (...) recuerda -
nuestra divisa: 'Todo para el pueblo, pero sin el pue-
blo.' El pueblo siempre es menor de edad." 298

Incluso, el mismo título que el escritor ha concedido a su pri-
mer drama histórico, Un soñador para un pueblo, proviene volitiva o ca-
sualmente de la obra ibseniana cuando el doctor Stockmann arguye contra
la arbitraria situación que se le presenta:

"Pero quizá me equivoque; como todo el mundo dice que
no soy más que un soñador... para el pueblo..." 299

Si Henrik Ibsen realiza una protesta que sigue vigente en la -
universalización de sus principios contra un poder oligárquico, Buero -
Vallejo hace suya esta protesta y la lleva a la realidad hispana que ha
prevalecido a través de los tiempos. El protagonista -en ambas situacio-
nes didácticas y referenciales- resulta similar, un hombre que tiene la
verdadera perspectiva de la trascendencia anímica debe levantarse contra
los descatos de un universo envilecido por los privilegios imperantes.

Como se ha advertido, la presencia de Ibsen se puede sorprender
en el drama y en los propósitos pedagógicos de Buero Vallejo, pero, ade-
más de esta interesante situación, también se debe señalar una proximi-
dad fundamental, una relación con el teatro "épico" y los empeños didác-
ticos de uno de los más grandes renovadores dramáticos del siglo XX, -
Bertold Brecht. El escritor alemán como el dramaturgo español tratan de
presentar una connotación moralizadora de la que se puede sacar una evi-
dente enseñanza sobre un tema común para ambos creadores: el comporta-
miento del ser humano determinado por una circunstancia histórica espe-

298 Antonio Buero Vallejo. En la ardiente oscuridad-Un soñador para un pueblo, p. 111

299 Henrik Ibsen. Op. cit., p. 1432

cífica y las vicisitudes sociales que provoca esta circunstancia.

Los elementos fundamentales del teatro y de la dramaturgia -temáticos, anecdóticos, estéticos, estructurales, emotivos e intelectuales- se inscriben en función de una idea fundamental que el creador quiere plantear y esbozar a un auditorio, en cuanto a un postulado ideológico. Los valores éticos de un contexto social son cuestionados enfáticamente en esta creación, considerando -además- la imprescindible e íntima relación que implica el fenómeno teatral con el sector al que se dirige. "Un elemento didáctico acompaña necesariamente a todo trabajo teatral, en la medida que el teatro no presenta comúnmente una acción gratuita e instaura cierto sentido. Lo que varía es la claridad y la fuerza del mensaje, el deseo de cambiar al público y de subordinar el arte a un esquema ético o político."³⁰⁰

³⁰⁰ Patrice Pavis. Op. cit., p. 481

4.10.2 EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO

En el drama El concierto de San Ovidio -estrenado en 1962- Buero Vallejo se acerca nuevamente a la panorámica histórica para lograr la creación de un presente intemporal que configura un sentido didáctico; - una vez más, los descalos de una sociedad degradada inscriben la actualidad de sus vicisitudes en un pasado con un tratamiento sociológico. El afán restaurador e instructivo de la voluntad teatral examina los condicionamientos de una situación específica para enmendar y reflexionar sobre los deterioros pasados que se convierten, bajo las premisas de un franco altruismo, en interesante empresa aleccionante e innovadora.

La enseñanza moral se manifiesta en el enjuiciamiento a una realidad deformada que se expresa con toda clase de motivaciones instructivas para que éstas -factor primordial- permitan que el público comprenda vivamente las determinantes críticas que se le presentan en el escenario.

Como sucede siempre en la obra bueriana, los acontecimientos - mantienen una inevitable relación con el universo nacional que había sido removido en sus raíces a causa de la guerra civil española, ya que - "la 'parábola' de Buero seguía un similar procedimiento y se inscribía - en un proceso histórico leído reflejamente sobre la realidad española."³⁰¹ En este sentido, aunque los hechos recreados se sitúan en la Francia dieciochesca, los sucesos se ofrecen en función de un único tema: el comportamiento que el ser hispano puede admitir en la actualidad, en cuanto a una dinámica social desprovista de escrúpulos.

La obra se asienta sobre un suceso real que ocurrió en París, -

³⁰¹ Moisés Pérez Cotterillo. Op. cit., p. 42

en septiembre de 1771: en un café de la feria de San Ovidio se presenta una orquestina bufa constituida por ciegos del hospicio de los Quince -veintes para que el público -libremente- haga escarnio moral de ellos. - Este indigno acontecimiento fue presenciado por Valentin Haüy que, ante la abyecta circunstancia, decide dedicar todos sus esfuerzos morales a la realización de una obra insigne incorporando a los carentes visuales al contexto social establecido.

Este interesante personaje de la historia francesa nació en Saint Just en 1746 y después de llevar una vida llena de afanes altruistas murió en París en 1822. Cuando sucede la situación antes referida, - cuenta únicamente con veinticinco años de edad, pero -a pesar de su juventud- el acto contemplado lo impresionó tan profundamente que consagró su destino personal a la consabida tarea protectora. "Fue el inventor de la escritura en relieve, que después perfeccionaría Louis de Braille, y fundó en 1748 el primer instituto para la educación de niños ciegos en París."³⁰² Ambas personalidades tratan de reintegrar al carente visual - para dignificar la naturaleza que se le había concedido al ciego en épocas pasadas, ya que éste -como ser humano- había sido degradado públicamente sin tener ninguna posibilidad de reconocerle su condición de individuo.

Por una circunstancia fortuita, Buero Vallejo conoce un grabado de la época en el cual se reflejan los sucesos mencionados; éste muestra a la envilecida orquesta dispuesta con ridículos atuendos para el deleite malsano de abyectos parroquianos. Si a Valentin Haüy el presenciar el acto le hace tomar conciencia de la crueldad social que lo rodea, a

³⁰² Ibidem, p. 43

Buero Vallejo el observar la recreación plástica del ignominioso suceso también lo afecta intensamente y decide dar vida al cuadro para recordar el testimonio histórico de lo que nunca más se debe manifestar en el transcurso vital de la humanidad. La imagen de los antiguos desposeídos se transforma en testimonio teatral y en crítica proclama de una realidad malsana.

El concierto de San Ovidio -una de las más trascendentes creaciones del universo bueriano- vuelve a tocar el tema alegórico de la ceguera. No se debe olvidar que en la obra En la ardiente oscuridad, primer acercamiento teatral del dramaturgo español, está presente y de manera definitiva la presencia emblemática del carente visual. Presencia que se convierte en una verdadera constante de su fecunda producción, pues antes de que aparezca en la presente recreación histórica, ya en ocasiones anteriores se habían presentado personajes similares en cuanto a esta situación, basta recordar a Euriclea en La tejedora de sueños y al ciego de los romances en Un soñador para un pueblo.

El concierto de San Ovidio da comienzo con la visita de Luis María Valindin al hospicio de los Quince veintes para entrevistarse con la priora del lugar y presentarle un filantrópico proyecto artístico. En realidad, el propósito que lo lleva a ese lugar es el conseguir algunos ciegos que tengan conocimientos musicales para formar la grotesca orquesta y que ésta -negocio envilecido- reporte buenas ganancias al mezquino tratante.

Valindin presenta el asunto con supuestas pretensiones misericordiosas en función del grupo de inválidos que se podrían dignificar mediante su pericia auditiva. Sin embargo, no son las razones piadosas que pronostica el empresario las que convencen a la religiosa; más bien

Lo que persuade a la mujer es el nombre del barón de la Tournelle -potestad aristocrática- con el que Valindin se introduce en la institución y, especialmente, las doscientas libras que éste ofrece como devota remuneración al hospicio. De esta manera, se advierte que la vida de los desvalidos invidentes queda sujeta a dos emprendedores negociantes, a las artimañas de un desalmado moral y a las conjeturas de una severa religiosa que, a pesar de sus vestimentas y de los votos que le han otorgado para su presente condición, parece desconocer los afanes de la verdadera conmiseración.

"David, uno de los ciegos, es el protagonista. El es un soñador que cifra la realización de sus aspiraciones en el aprendizaje del violín, cosa para la que está naturalmente dotado. (...) cuando el empresario Valindin ofrece contratar a (...) los pordioseros (...) para formar una orquesta (...) trata (...) de aprovechar esta oportunidad que tienen de superarse."³⁰³ David confía en que podrán conjuntar sus esfuerzos acústicos para coordinarse musicalmente, aunque no puedan leer la partitura como los videntes. En El concierto de San Ovidio, David confía en formas de redención para los inválidos visuales, en este sentido se muestra como una reencarnación menos desesperada de Ignacio en la obra En la ardiente oscuridad, pues cree que la música ha nacido en él como posibilidad expresiva que lo ennoblece y lo equipara con los demás seres humanos. Por medio de ella, sus principios espirituales alcanzan lineamientos adecuados porque -en verdad- su inclinación hacia el universo musical implica una forma definitiva y sólida de contacto con la realidad. La conducción franca hacia el mundo de los acordes es la perspec-

³⁰³ José Ramón Cortina. Op. cit., p. 33

tiva válida de sentirse un ser humano semejante a los demás; es la capacidad de integrarse a una colectividad injusta que lo ha escindido a él y a su medio.

Sin embargo, las circunstancias de mejoramiento y de superación resultan una idealización del ciego ante sus opositores, una meta difícil de lograr porque la sociedad impositiva que lo confina a esa triste existencia así lo ha determinado. "Lo que David pretende es imposible; no porque lo sea en sí, sino porque, en el siglo XVIII, es imposible que un hombre ciego y mendigo pueda (...) ser aceptado como lo que de verdad es, como músico."³⁰⁴ La perspectiva del mundo de los acordes es el gran paliativo para la suerte del menesteroso. La música es capacidad de superación, es adecuación y reto, respetabilidad y decoro. En ella estriba también su capacidad de identificarse con otro ser, su capacidad de amar a la mujer idealizada. El protagonista admira profundamente a una personalidad femenina que a pesar de su ceguera ha sido capaz de salvar sus obstáculos personales y dedicarse al conocimiento, personalidad femenina que -cual Valentin Haüy- existió en la realidad de la época tratada y -que Buero no ha tenido impedimento en asimilar a la obra de creación:

¿No habéis oído hablar de Melania de Salignac? (...)
Esa mujer sabe lenguas, ciencia, música... Lee. ¡Y -
escribe! ¡Ella, ella sola! No sé como lo hace, pero -
lee... ¡en libros!" 305

Cuando David sorprende los verdaderos propósitos de Valindin en cuanto a la realización de una orquesta bufa trata de cancelar el contrato, pero las malas artes del astuto embaucador se lo impiden, pues lo amenaza con maltratar despiadadamente a Donato, el más joven de los cie-

304 Ricardo Doménech. "Tríptico: En la ardiente oscuridad, El concierto de San Ovidio y - La fundación" en El teatro de Buero Vallejo Texto y espectáculo, p. 22

305 Antonio Buero Vallejo. El concierto de San Ovidio, p. 37

gos, apenas un mozalbete, y protegido del protagonista. Por medio de la empresa teatral y didáctica, el escritor analiza los sórdidos acontecimientos ocurridos en el pasado para que éstos no se repitan nunca más y cobren forma ejemplificante de lo que no se debe hacer con los seres desamparados.

Además de David, la orquesta queda formada por Gilberto, Lucas y Elías. Gilberto sufre una doble carencia, ya que su vista está tan nulificada como su disposición mental. Los extravíos de su razón provienen de una antigua afección meningítica que ha provocado la reiterativa hilaridad que lo caracteriza y una distancia definitiva en cuanto al mundo real. Lucas, por su parte, es un hombre de edad -de hecho- un anciano -"de cabellos grises y aire fatigado" según lo describe el dramaturgo. El es la representación misma de la generación vencida, su circunstancia vital y su sufrimiento personal así lo muestran. Elías es ciego de nacimiento y no ha conocido las maravillas del mundo. Su mutismo implica su acendrada introspección, el sumergirse en un mundo interno sin determinar un verdadero contacto vital.

También se debe considerar a Donato y a Nazario, Donato es apenas un joven que no pasa de los diecisiete años. Cuando era pequeño las viruelas se encargaron de cegar lo y de marcarle el rostro. Más tarde, tuvo que huir de la casa paterna, ya que al convertirse en una carga para el núcleo familiar su padre lo maltrataba despiadadamente. Cuando era muy joven fue llevado al hospicio y, en realidad, el único cariño que ha conocido en su desarrollo moral es el de David que siempre ha mostrado cierta conmiseración para él. El protagonista lo ha introducido al mundo de los acordes y las armonías para que en éste pueda serenar sus carencias afectivas. Donato ha sido un hijo para David y éste ha sido un pa--

dre para Donato; la tristeza de sus respectivas vidas ha sabido alcanzar una digna comunión en su cercanía moral.

Nazario, por su parte, también fue cegado por las viruelas y se maneja en los horizontes materialistas del oportunismo. El no fija sus intereses en la espiritualidad ni en la superación personal. Busca, en cambio, los afanes de la pasión desenfrenada. El se guía por la senda de los inmediatos. Está de acuerdo con el trato que le concede Valindin porque el comer y beber disipadamente son sus principales inclinaciones. Como se puede comprender, Nazario es el antípoda del protagonista; la vulgaridad de sus apetencias y la mezquindad hedonista de su empresa personal contradicen la actitud ética y consciente de David. Para Nazario, la formación de la orquesta implica un cómodo mejoramiento para su bienestar personal porque la caridad callejera es sustituida por la libre holganza. Para David -en cambio- la oportunidad de que la orquesta alcance una positiva consumación lo dispone en los aspectos de la verdadera superación personal.

A pesar de la falta de concordia y de las disparidades morales entre el protagonista y el contratante, los ensayos se inician en un momento dado y esto da lugar a la presentación de un nuevo personaje femenino llamado Adriana. Esta es una mujer de vida libre que, después de bailar por cantinas y lupanares, se ha convertido en amante de Valindin. Ella intima con los ciegos y comprende la gravedad de las circunstancias en que viven y la deplorable arbitrariedad de su marginación. Nadie como la prostituta para penetrar en la profundidad anímica de los entristecidos inválidos.

En cuanto a la presentación orquestal, ésta no se hace esperar, porque se encuentra sujeta a la fiesta de San Ovidio. Con gran premura -

se integraron como grupo musical, mientras que Valindin prepara vestuario y lugar adecuado para su presentación. "Los vestirá grotescamente, les pondrá grandes, descomunales gafas para que puedan leer partituras puestas al revés. Su aparente redención de los ciegos no será más que una torpe explotación, un insulto a la dignidad humana de unos pobres individuos..."³⁰⁶

Al final del segundo acto, cuando las ridículas cancioncillas que el negociante impone al grupo musical están suficientemente memorizadas y armonizadas, el antiguo grabado cobra vida escénica como había sucedido antes en Las meninas y el estatismo plástico olvida su inmovilidad para lograr la recreación teatral de lo que muchos años antes aconteció en París, en la feria de San Ovidio. Gilberto, sin comprender nada de lo que sucede por su afección física, ríe insistente y grotescamente cuando aparece sentado en un trono con forma de cisne, animal que -como consideración emblemática- representa la necesidad. "En la barraca, disfrazados de payasos, los ciegos tocan cancioncillas estúpidas, mientras ríe la parroquia, vigila el policía y se enriquece el propietario."³⁰⁷

Sólo Valentin Haüy que -casualmente- se encontraba cerca de la enojosa exhibición protesta contra la sórdida e inusitada situación que se ofrece ante él. El momento crucial del drama queda estructurado adecuadamente para cerrar el segundo acto. ¿Cuál es el sentido ejemplar que se puede deducir del acontecimiento? El acto no ha permanecido impune - para el proceso histórico, Valentin Haüy se encargó de dignificarlo al transformar el acontecimiento abyecto en connotación pedagógica.

³⁰⁶ Francisco Ruiz Ramón. Op. cit., p. 365

³⁰⁷ Moisés Pérez Coterillo. Op. cit., p. 43

Buero Vallejo, por su parte, también ha sabido convertir la singular circunstancia en empeño didáctico y en estética instructiva, ya que El concierto de San Ovidio no es una simple recreación histórica sobre un acontecimiento aislado. Esto ocurrió dieciocho años antes de la revolución francesa según acredita la fecha indicada y, por supuesto, esta connotación social tan importante está también presente en el drama. La decadencia de un mundo suprimido deja paso a un nuevo ámbito con lineamientos más promisorios: "Sucedió en la plaza de la Concordia; allí se han purgado otras muchas torpezas. Yo he visto caer en ella la cabeza de un monarca más débil que malvado, y después la de sus jueces: Danton, Robespierre..."³⁰⁸

En el desarrollo anecdótico, el amor se deja sentir y surge en las personalidades de David y de Adriana que se enamora entrañablemente del ciego. En ambos se concede tal cercanía que David -como el gran protector de Donato- se atreve a pedirle a la amada que tenga relaciones con él, ya que en su formación como ser humano éste necesita conocer el amor sexual y las intimidades femeninas que, por sus circunstancias personales, ninguna mujer está dispuesta a ofrecerle. Adriana comprende la delicada situación propuesta y -por amor a David- accede a formar parte de la singular situación que se le encomienda. La toma de conciencia se postula en la personalidad sensible del personaje femenino y esta actitud -paulatinamente- la va separando del mundo abismal representado por Valindin para que se dirija al ámbito de la luz, la conciencia y la verdad significado por David.

En un principio, Adriana rechaza a los ciegos porque los desco-

³⁰⁸ Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 132

noce, pero -a medida que tiene mayor cercanía con ellos- comprende que - la invalidez ocular no es un estigma moral. Por lo contrario, en el ámbito de las paradojas hay carentes visuales que observan y entienden mejor las veleidades del mundo que los rodea que aquellos que pueden contemplarlo con la mirada física. El personaje femenino penetra en las desventuradas frustraciones de la ciega y sabe que el invidente es un ser humano con una considerable connotación potencial, circunstancia ennoblecida en la que puede encontrar su redención. Ella es la corporización física y terrena de la idealizada figura que David sostiene sobre Melania de Salignac. "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 Valindin, y ello con no menos astucia y coraje que su homónimo frente a Goliat."³⁰⁹

Adriana surge de la atmósfera de los "activos" y -a medida que el desarrollo anecdótico avanza- se compenetra con el sublime mundo de los "contemplativos" al modificar la capacidad de sus empeños en busca de intereses de mayor trascendencia. Como amante de Valindin, sigue -al inicio de la obra- las premisas dispuestas por éste, pero posteriormente sufre la importante conversión que la enaltece en cuanto al nuevo universo que la cautiva y la delimita. Modifica su actitud de vida de manera tan definitiva que su propia lacra personal -la prostitución- la transforma en particularidad altruista al entregarse al necesitado Donato.

Sin embargo, la adversidad permite que Valindin se entere de lo

³⁰⁹ Ricardo Doménech. Op. cit., p. 220

que ha hecho Adriana por Donato; la iracundia se hace presente en la personalidad del temible negociante que jura venganza contra los ciegos, pues éstos se han involucrado en su vida personal. De esta manera, se forma una extraña situación entre los tres hombres que sienten un derecho afectivo sobre el personaje femenino. Ante las circunstancias, David comprende que sólo matando al empresario podrán liberarse de él los tristes sometidos, incluyendo a la misma Adriana.

Como sucede en el drama En la ardiente oscuridad, primera obra creada por Buero Vallejo, las tinieblas se hacen dueñas del escenario como acertado "efecto de inmersión" mientras el auditorio se inquieta inevitablemente al no saber a qué atenerse en cuanto a lo que acontece en el espacio teatral. La emoción del público proviene -en realidad- de las sugerencias ofrecidas y no del tratamiento convencional sobre una realidad establecida. ¿Qué ha sucedido en las violentas sombras que se instauran como innovación dramática? Lo acústico sustituye a lo visual, pues sólo sonidos enigmáticos acrecientan el tono climático que emana de la siniestra confusión. ¿Quién ha muerto en la brutal lucha que se advina, David o Valindin? ¿Y esta lucha, qué significa para los valores morales que se plantean en la obra?

Cuando la luz vuelve al ámbito teatral se sabe que David ha asesinado al empresario. Sin embargo, este acto de justicia ni salva, ni redime al protagonista. Estos seres han sido diseñados para el dolor. La muerte de Valindin no escinde al protagonista de un destino fatal, ya que Donato -celoso de David por la inclinación que Adriana precisa hacia él- lo traiciona entregándolo a la justicia. "Desde el submundo al que estos hombres han sido arrojados, es posible elevarse (...) y elegir la lucha por la verdad, por la dignidad, por la libertad (...) Pero también

es posible hundirse aún más en el cieno: ser víctima, no sólo de los demás, sino también de uno mismo, como Donato nos demuestra con su deslealtad y su traición."³¹⁰

El mísero adolescente que -cual un renovado Judas- ha sido capaz de perder a su benefactor queda sometido al desasosiego; la música de Corelli que David le había enseñado para su deleite personal es repetida insistentemente por el joven que así muestra su intenso quebranto y su desesperado remordimiento. Donato toca obsesivamente las notas que lo relacionan con el inolvidable compañero porque ha quedado sujeto a los ideales del maestro, como Carlos queda también sujeto a la desesperación de Ignacio en la obra En la ardiente oscuridad.

Ahora bien, no se debe olvidar la figura de Valindin, pues en ella se precisa uno de los seres más aberrantes de la dramaturgia burocrática en cuanto al contexto de la "actividad"; la vileza de sus actos y la mezquindad de sus intereses lo postulan de tal manera. El mancilla la dignidad de sus congéneres para su provecho personal, él convence a la priora de los Quince veintes con sutilezas muy poco éticas. El es un estafador de la hacienda pública ayudado por el barón de la Tournelle que lo ha asignado como peluquero de un príncipe que nació muerto y que, como prueba de que las abyecciones burocráticas se manifiestan desde tiempos antiguos, permite que vitaliciamente cobre un sueldo en la casa real por atender a alguien inexistente. Y, entre otras cosas más, no son los afanes artísticos y altruistas los que lo llevan a la consumación de la orquesta, sino el comercio burdo que realiza por medio de una exhibición abismal en la que el hombre hace escarnio del hombre. "Vive en un -

³¹⁰ Ibidem, p. 219

mundo en el que la aristocracia -el valor de la sangre- se derrumba, y - en el que asoma ya el nuevo valor que impondrá la clase burguesa: el dinero. (...) Semejante esquema mental perdura todavía -apenas hay que decirlo- en nuestros días, en nuestro mundo occidental."³¹¹

En el universo bueriano, el hombre ontológicamente es invidente y necesita trascender sus propias incapacidades para alcanzar la luz y - la videncia, ya que el individuo necesita integrarse al conocimiento - profundo de la colectividad a la que pertenece. El mundo parece tener - dos únicas opciones que son la luz y la oscuridad. Las determinantes referentes a la luz implican la posibilidad de alcanzar el horizonte luminoso; los lineamientos de la oscuridad -en cambio- emergen del mundo de las incapacidades, de los anhelos extraviados, de la senda de los pragmáticos. Los cauces iluminados surgen del universo íntimo y se pronuncian en favor de los asideros fructíferos de la "contemplación".

En la obra En la ardiente oscuridad, la luz busca los senderos de lo imposible en la figura desesperanzada de Ignacio, en El concierto de San Ovidio -en cambio- los lineamientos convenientes se advierten - francamente, pues el paso de las tinieblas a la luminosidad ha logrado - su apertura por medio de la figura emprendedora de David que repercute - en Valentin Haüy y en su obra bienhechora. "La primera interpretación - que se nos impone, es que todos somos ciegos (...) 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 (...) y ello le hace sufrir hasta el punto de no poder vivir de verdad."³¹²

³¹¹ Ibidem, p. 212

³¹² Jean Paul Borel. "Prólogo" a El concierto de San Ovidio de Antonio Buero Vallejo, - pp. 9-10

Para finalizar el drama, reaparece la figura filantrópica de Valentin Haüy que lanza un discurso moral en relación a los sucesos contemplados por el espectador. Realmente la creación teatral no muestra un final estricto, permanece como "obra abierta" a la posibilidad de una serie de supuestos. ¿Qué fue de Donato y qué fue de Adriana después de que David fue ajusticiado? ¿Qué fue de todas aquellas personalidades que han desfilado en el drama y del cual el auditorio ha sido testigo? Valentin Haüy anuncia el desconocimiento que tiene en cuanto a las respuestas de estas interrogantes. Señala también que lo importante es que su tarea altruista no se pierda con la historia presentada, que él la ha realizado con otros ciegos en la perspectiva de los tiempos. "Este epílogo (...) es, en nuestra opinión, la esencia misma del drama: por su proyección histórica es la luz de la esperanza; por su dimensión intemporal, la reflexión sobre el dolor y el sacrificio..."³¹³

Como se puede observar, el recurso de distanciamiento se hace presente en el drama como adecuación lógica del teatro didáctico brechtiano. La reflexión intelectual y la consideración ejemplar se establecen -de manera definitiva- en el singular desenlace; la emotividad proyectada por los acontecimientos dramáticos se suspende con la presencia del famoso filántropo que se dirige abiertamente al público olvidando, por supuesto, los fundamentos de la llamada "cuarta pared". "Es de notar que en esta escena Buero muestra la posible influencia de Bertold Brecht (...) el dramaturgo español utiliza en El concierto de San Ovidio una técnica que se asemeja a la del alemán."³¹⁴

De tal manera, Valentin Haüy se convierte en un enlace muy es-

³¹³ Enrique Pajón Mecloy. "De símbolos a ejemplos" en Cuadernos El Público, 13, p. 67

³¹⁴ José Ramón Cortina. Op. cit., p. 34

pecial entre el cuestionamiento teatral y el público; su personalidad ha sido impuesta por parte del escritor en un momento cumbre. Por medio de la calibrada circunstancia se trascienden las actitudes de un simple narrador; el propósito de esta situación es suspender el condicionamiento emotivo que determina la anécdota y establecer formas de razonamiento a la situación creada. El espectador puede meditar detenidamente, en cuanto a una concepción de vida crítica, los aspectos morales, políticos y sociales según lo planteaba Brecht: "En su opinión, como el teatro ha de cumplir una función didáctica, el autor dramático puede elegir un episodio histórico (como en el caso de Galileo, basado en la vida del famoso hombre de ciencia) y exponerlo al público para que éste reciba alguna lección."³¹⁵

El análisis, el enjuiciamiento y la crítica son los principales factores mediante los cuales el público comprende las determinantes filosóficas y sociales que se le presentan dramáticamente. El carácter de enseñanza se establece en un teatro insistentemente reflexivo que, a su vez, permite una adecuada indagación sobre situaciones o motivos trascendentes en la vida espiritual de una comunidad. En este sentido, la dinámica instructiva de El concierto de San Ovidio se presenta desde el subtítulo mismo de la obra; el designarla con el término "parábola" implica una connotación moralizante como en el teatro de tesis. "En un sentido estricto, la parábola (bíblica) es un relato que encierra, cuando se profundiza en su apariencia y sentido, una verdad o un precepto moral o religioso."³¹⁶

Como se puede observar, la "parábola", desde sus más antiguos -

³¹⁵ Ibidem, p. 34

³¹⁶ Patrice Pavis. Op. cit., p. 346

orígenes, muestra un carácter aleccionador y esto se encuentra -voliti--
vamente- en la creación de Buero Vallejo al mantener una relación para--
digmática con el contexto que plantea. Por medio de una estructura ade--
cuada -discurso final de Valentin Haily- la moralización y el designio -
pedagógico característicos de la literatura parabólica se remiten de ma--
nera directa al público, aspectos en que también se sorprende la presen--
cia del dramaturgo alemán: "Brecht tiene dos obras que subtítulo 'Pará--
bolas para el teatro'." ³¹⁷

Ahora bien, el escritor de posguerra no se queda en la pura -
imitación de los efectos de distanciamiento surgidos de otra mente crea--
dora; él trasciende estos ofrecimientos, ya que sólo en parte está de -
acuerdo con ellos. El no considera que se deba rechazar la catarsis -
aristotélica por su sentido de emotividad. La identificación espiritual
con una situación o un aspecto teatral es un compromiso inevitable para
el auditorio. El dramaturgo español confía en que ambos condicionamien--
tos -distanciamiento y catarsis- se pueden llevar hasta la escena para -
apoderarse espiritualmente de las personalidades que observan la crea--
ción dramática que, en el último de los casos, es su único y gran obje--
tivo.

En síntesis, se puede decir que el teatro con intenciones di--
dáticas presenta una concepción del mundo en función del convencimiento
del mismo dramaturgo, en este caso es Buero Vallejo quien toma la obra -
artística para exponer públicamente sus certidumbres personales en fun--
ción de inquietantes circunstancias sociales e ideológicas. El enjuicia--
miento a una realidad deformada se combina con el pasado histórico para

317 José Ramón Cortina. Op. cit., p. 34

determinar una fratricida lucha de clases en que la valoración moral resulta tan consecuente como inevitable. "Los tipos de sociedades globales no sólo implican contenidos particulares (...) sino diferentes direcciones en la manera en que el hombre intenta, mediante el teatro, resolver las cuestiones fundamentales que le plantea su situación en ese tipo de sociedad."³¹⁸

³¹⁸ Jean Duvignaud. Op. cit., p. 49

5. CONCLUSIONES

De una manera sintética, se señalan a continuación una serie de consideraciones concluyentes que permiten concretar los distintos temas tratados en la presente investigación.

Como se ha referido anteriormente, las formas innovadoras son aquellas que alteran ciertos perfiles de la estética convencional con el propósito de introducir elementos novedosos o desconocidos que modifican positivamente una expresión teatral reiterativa y caduca. En la obra de Antonio Buero Vallejo, esta posición creativa se establece por medio de distintas directrices con la idea de ofrecer al espectador un teatro dinámico e insospechado que muestre atractivas posibilidades. "Buero Vallejo, desde su concepción del arte como vehículo de indagación, se interesaba por el carácter de experimentación formal que cada obra representa. Pero la estética le interesa, además, no sólo por razones artísticas, que son las principales, sino también por las de eficacia..."¹

Uno de los principios más importantes en la trayectoria del arte universal es la búsqueda continuada de la originalidad. A través de los siglos, esta actitud se ha podido observar en los diferentes aspectos estéticos y -desde luego- en los terrenos teatrales. El dramaturgo español comprende que este principio es fundamental para lograr el requerimiento indispensable o el verdadero enlace emotivo entre el comunicador y el público al que se dirige. Realiza, así, toda clase de hallazgos interesantes para atraer a un auditorio agobiado por las circunstancias sociales que lo restringen.

¹ Luis Iglesias Feijoo. "Buero Vallejo: un teatro crítico" en El teatro de Buero Vallejo Texto y espectáculo, p. 79

Después de terminada la guerra civil española, las prevenciones que presenta el gobierno franquista contra las ideas republicanas y contra cualquier síntoma de apertura que pudiera provenir del extranjero son causas de la cerrazón a la que se ve sometido el país. Como se sabe, el arte teatral y las manifestaciones literarias se encontraban sometidas a la política imperante. "El nuevo estado se configura bajo unos márgenes de libertad reducidos a casi cero. La República había abierto las puertas de par en par. El nuevo régimen las cerraba por completo."² Como reacción a las rigurosas restricciones, Buero Vallejo rompe con los convencionalismos dramáticos establecidos y ofrece una obra fundamental con una verdadera profusión de elementos innovadores. Con una inventiva de primer orden, vence las dificultades impuestas por la censura gubernativa para manifestar interesantes propuestas estéticas mediante un arte de calidad, de indiscutible belleza y de innegable contenido sociológico.

Aunque la guerra civil española pueda determinar una connotación localista de la vida hispana, la abstracción crítica de la misma realizada por Buero Vallejo implica una forma de universalización que se convierte en motivo y denuncia de la guerra en general y de las devastadoras repercusiones que ésta ha traído a la humanidad a través de los tiempos. En este sentido, el escritor se siente ciudadano del mundo, no tan sólo dramaturgo español; no puede conformarse con el aislamiento de su país, necesita integrarse al desarrollo de su momento histórico. "Sólo a través de la inserción viva en la realidad de su tiempo, de su incidencia concreta en el público, de sus compromisos conflictivos con tales o cuales visiones de la sociedad y del hombre determinados, el teatro alcanza

2 Adolfo Prego. "Críticos" en Teatro español actual, p. 46

a sobrevivir y a interesar a gente y a épocas diversas."³

En este sentido, el escritor sabe cercanamente lo que significan los conflictos internos de un país, pues sus tristes experiencias personales se lo recuerdan constantemente, de ahí que en su labor literaria esto - tome una especial identificación con el ambiente que impone la Segunda - Guerra Mundial. La contienda civil se revela para el escritor como una - vivencia íntima que mantiene correspondencia universalizada con los - acontecimientos ocurridos entre 1939 a 1945. De esta manera, en el tea-- tro bueriano la lucha armada se manifiesta como síntoma de crisis social y de deterioro moral que denigra al hombre y lo destruye. "... La expe-- riencia de la guerra y de la postguerra es el móvil que empuja a Buero - hacia esa forma superior de conocimiento de la realidad que es la con--- ciencia o 'visión' trágica."⁴

Por otra parte, la Segunda Guerra Mundial permite que algunos espí-- ritus avezados tomen conciencia en España de la vida y de las formas - culturales que se realizan en otros países, atmósfera en que el progreso y la apertura moral se proyectan como magna consigna a seguir. Estos - principios resultan profundamente dinámicos para un ser sensible como es Buero Vallejo, ya que se niega a que la realidad y el teatro hispanos - sean un medio aislado en relación con el mundo occidental; por medio de su labor teatral Buero quiere conectar a España con Europa en un sentido global.

Para entender la importancia de esta posición creativa, se debe re-- cordar -una vez más- la situación que mostraban las representaciones en

3 José Monleón. "Críticos" en Teatro español actual, p. 34

4 Ricardo Doménech. "Tríptico: En la ardiente oscuridad, El concierto de San Ovidio y La fundación" en El teatro de Buero Vallejo Texto y espectáculo, p. 38

la década de 1939 a 1949, fecha, esta última, en que el dramaturgo se da a conocer públicamente por medio del nuevamente instaurado concurso Lope de Vega. Se ha visto que en los años que prosiguieron a la guerra civil se realizaban en los escenarios puestas escénicas de escaso valor artístico, con mediocres expectativas determinadas por la intrascendencia y el fácil entretenimiento. Ante esta situación, Buero renueva las actividades dramáticas de su patria con un sentido insospechado y generoso que motive profundamente a los espectadores. Elige la labor teatral porque - éste es un medio dinámico y susceptible para la dilucidación de las - preocupaciones correspondientes a una sociedad conflictiva que se en--- cuenta sometida a las dificultades de su momento histórico. Su tarea es de indagación, en el sentido más amplio del término, ya que uno de los - grandes objetivos del escritor es la búsqueda de nuevos senderos creativos por medio de los cuales se acreciente su comunicación -y por qué no- su conciencia en cuanto al pueblo al que pertenece.

En cuanto a la situación política, la continuidad de la trayectoria estética sufre toda clase de perturbaciones. Ya se ha señalado que algunos escritores emigran hacia países de mayor apertura moral, mientras - que otros se quedan afianzados al terruño enfrentando el profundo detrimento que implica la falta de libertad en su obra de creación, y a éstos pertenece Buero Vallejo. La emancipada expresión de la palabra artística se ve sujeta a los lineamientos marcados por el gobierno franquista.

Si se considera que este entorno cultural y sociológico es el que le corresponde al dramaturgo español, es lógico deducir que su labor teatral se hubiera desenvuelto en una atmósfera más velada que lo conectara con moldes expresivos convencionales como son los de Jacinto Benavente y sus continuadores. Sin embargo, no es la discreción temática ni técnica

la que prevalece en la obra bueriana. Es muy digno destacar el fenómeno que muestra esta dramaturgia al dar -inesperada y valientemente- un salto brutal hacia las formas progresistas del teatro contemporáneo.

"Bajo un sistema político autoritario y atento (...) - al mantenimiento de la disciplina colectiva, cualquier disparate creativo en el escenario toma inmediatamente el carácter de una insurrección civil que comienza. Y es verdad. Eso es, en efecto. Y lo es porque bajo la - paz y el orden lo que ha estado desarrollándose lentamente, pero sin descanso, es un proceso de putrefacción de los valores..." 5

La figura de Buero Vallejo tiene la fortuna de desentonar con la improvisación literaria del momento crucial que le toca vivir, ya que con él se inicia una nueva etapa para la vida teatral hispana, etapa en que la renovación de formas expresivas se convierte en una de las aportaciones primordiales de su obra. En este sentido, el escritor impone también una apertura ideológica y crítica para la realidad española.

Es importante señalar, además, que los elementos literarios "innovación" y "tradición" se establecen como aspectos fundamentales de la dramaturgia bueriana sin que ese carácter -en cierta manera opuesto o antagónico- resulte contradictorio en su integración estética. Este escritor es un gran innovador en cuanto a la forma y los temas, sin embargo, a veces los asuntos que rigen su producción pueden ligarse con ciertas determinantes provenientes de la tradición que por su importancia prevalecen hasta nuestros días. Estos aspectos tradicionales le sirven de conducto adecuado para llegar hasta un público con quien pretende realizar considerables reflexiones sobre la temática presentada, aunque en sus maneras de tratamiento se observen nuevas convenciones técnicas. Se sirve -así- de antiguos tópicos artísticos ya conocidos por la sensibilidad

5 Adolfo Prego. Op. cit., p. 7

popular, como son la tragedia y el teatro histórico, para revertir el -
significado de los mismos por medio de nuevos elementos en cuanto a la -
expresión teatral. En este sentido, el dramaturgo hispano resulta tam--
bién renovador en la manera de tratar los asideros tradicionales.

El problema de Buero Vallejo como dramaturgo es que se encuentra li-
mitado por un ambiente cultural y por la forma habitual de nuestro tea--
tro, por esta situación su obra de creación siempre se plantea como una
investigación expresiva en cuanto a los variados elementos que conforman
su obra. Para considerar tan singular circunstancia, es necesario insis-
tir en que si la dramática bueriana presenta un seguimiento a ciertos -
temas de la tradición estético literaria, también establece importantes
nexos con un afán renovador motivado por sus anhelos personales. Este -
binomio, esta interesante dualidad, puede servir de importante herencia
a sus continuadores, ya que Buero ha logrado integrar, a través de su -
obra de creación, el cosmopolitismo de un lenguaje universal sin dejar -
las ligas que lo enlazan con la realidad hispánica. Esta actitud se es--
tablece en la convicción de que siempre es posible elaborar un lenguaje
artístico de cierta originalidad que no ha sido usado anteriormente.

Ahora bien, en lo que se refiere a los aspectos trágicos provenien--
tes de la tradición clásica, el escritor español reinstaura la tragedia
en la escena hispánica después de la guerra civil. Esta circunstancia -
estética es de gran trascendencia innovadora si se toma en cuenta el am-
biente teatral al que se enfrenta el dramaturgo. Buero Vallejo recupera
las constantes del hacer trágico para descifrar y ubicar los enigmas que
se muestran en relación a la lucha, y esto resulta renovador en cuanto -
al contexto cultural en que se desenvuelve. No hay que olvidar que el -
sentido trágico no se establece en cuanto a las fuerzas infalibles del -

destino, sino cuando se empieza a poner en cuestión la trayectoria de ese destino. El ser humano no se debe situar como víctima pasiva de una supuesta fatalidad, sino debe ser responsable de los actos cometidos en su tránsito vital.

En muchas ocasiones, sobre todo al principio de su carrera, algunos críticos han acusado al escritor de ser pesimista, de presentar una visión lamentable del mundo. Sin embargo, la estructura y la trayectoria de los caracteres en relación a su dramaturgia demuestran que su concepción de la historia de su país no es funesta ni premeditadamente negativa, sino que, en realidad, en ella se pueden examinar las reiterativas culpas de la sociedad hispana y que, además, estas culpas resultan identificables con las antiguas formas del espíritu trágico. Buero Vallejo ha retomado las fuentes mismas de la tragedia universal, porque éste es un género particularmente ético que establece su preocupación dramática por los aspectos morales.

"El teatro de Buero -como él mismo afirma- lleva a cabo una reelaboración moderna de las estructuras clásicas que ya estaban presentes en la antigua tragedia griega."⁶ Si el dramaturgo recobra los antiguos moldes del orden cósmico para legar una lección de moral, él no se conforma con el puro rescate de un género tradicional; él considera de manera distinta e innovadora las formas clásicas de la tragedia al insistir -nueva visión- en que el final trágico es una puerta abierta a la esperanza:

"El problema de la esperanza es un problema muy vago, muy vasto, muy extenso que puede ofrecer las soluciones más dispares. Puede ofrecer un orden trascendente

6 Ana Gómez Torres. "Para la definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo" en El teatro de Buero Vallejo Texto y espectáculo, p. 219

del mundo. Puede apuntar (...) la resolución de los -
males terrenos por vías terrenas. Ahora bien, en mi -
criterio todas ellas están unificadas por esa constan-
te, la constante de la esperanza que a fin de cuentas
es la constante humana de la futurización, de ir hacia
una mejora." 7

El ser humano tiene la opción de redimirse al comprender sus errores morales y, por medio de esa opción, puede modificar los lineamientos de una conducta inconveniente porque para el escritor español "... la tragedia tiene un carácter abierto, en cierto modo optimista y, desde luego, esperanzado. Más aún tragedia y esperanza son conceptos sinónimos o, en todo caso inseparables; cara y envés de un mismo tejido dramático." 8

La tragedia no es el único sustrato cultural que recupera Buero Vallejo con un sentido innovador, también se encuentra en esta tónica el llamado teatro histórico que resulta tan remoto como la misma dramática hispana. Sin embargo, a pesar de su antigüedad y de que muy diversos escritores se han acercado a él, es Buero Vallejo el que modifica su carácter original al concederle un nuevo tratamiento en su dramaturgia. La singularidad observada consiste en la posibilidad de juzgar y equiparar acontecimientos distantes escondidos en el tiempo en función de las circunstancias actuales. "Buero recrea personajes históricos (...) aunque vestidos con jubones, capas o sombreros chambergos expresan unos conflictos de evidente actualidad." 9

Anteriormente se ha señalado que desde la tribuna de su labor teatral el escritor español enjuicia las circunstancias de su época con un sentido innovador y dialéctico, pues dramatiza el pasado histórico para comprender el presente y plantear el futuro. Los estudiosos del teatro -

7 Bernard Dulsey. "Entrevista a Buero Vallejo" en The modern language journal, p. 154

8 Ricardo Doménech. Op. cit., p. 27

9 Luciano García Lorenzo. "Prólogo" a La detonación-Las palabras en la arena de Antonio Buero Vallejo, p. 18

bueriano llaman a esta concepción creativa "perspectivismo histórico" - por el sentido crítico que posee. Su dinámica siempre se refiere a la - posibilidad de juzgar y equiparar los acontecimientos escondidos en el - tiempo, en función de las circunstancias actuales. Por medio de la re--- creación de un mundo ido, se refieren situaciones conflictivas en cuanto a su connotación social que delatan veladamente lo que sucede en la Es-- paña y en el mundo de hoy: "... Buero escoge una temática histórica para plantear problemas de nuestro presente, amparándose en cierta libertad e impunidad que la lejanía de los personajes y los temas ofrece; así la - historia sería sólo un pretexto."¹⁰

En cuanto a la modernidad expresiva que el teatro bueriano determi-- na, se debe señalar que los recursos que inventa su riqueza imaginativa resultan de primer orden y de una variedad extraordinaria. Por medio de una serie de formas experimentales e innovadoras -modificaciones estruc-- turales, espaciales y temporales, sentido didáctico, nueva teatralidad, contenido ideológico y sociológico, "efectos de inmersión"-, Buero sienta las bases de una nueva dramaturgia distinta al teatro escrito antes - de la guerra civil. Su labor técnica se caracteriza por la búsqueda in-- fatigable de nuevos incentivos en relación a los estímulos escénicos. En este sentido, se puede decir que inicia una revolución para que un grupo de entusiastas continuadores sigan su ejemplar trayectoria; de aquí que la nueva dramaturgia hispana sea profundamente sugestiva, rica, desinhi-- bida, revolucionaria y renovadora.

En relación a los elementos innovadores, es sumamente difícil dar - una clasificación verdaderamente coherente en relación a su obra perso--

10 Ricardo Doménech. El teatro de Buero Vallejo una meditación española, p. 199

nal, porque cada una de sus producciones precisa una investigación que - puede ser totalmente distinta a los testimonios anteriores o a los dra-- mas que la continuarán. Se diría que en cada creación que el dramaturgo realiza juega a ser otro escritor, otro que prolifera en muchas facetas y estilos. "Sólo que en Buero no es (...) la respuesta a una moda (...) sino consecuencia de un proceso interior orgánico y personal, cuyas pre- misas o cuyas raíces hay que buscarlas -y allí las encontraremos- en su propia concepción del teatro."¹¹

Como se ha visto, en ocasiones, sus intereses creativos se dirigen - hacia las fuentes clásicas para determinar una tragedia perfecta en su - estructura, otras veces es una realidad subjetiva de corte pirandelliano la que se establece en la elaboración dramática. En otros casos, sus inquietudes se apoyan sobre una dinámica plenamente realista en la que - siempre se introduce un recurso experimental, una obra que abarca cua--- renta años en la vida de sus caracteres o, por lo contrario, que se pre- cisa tan sólo en rigurosas veinticuatro horas. En otros dramas, el tra-- tamiento de una serie de personajes delimitados en la estrechez de un - espacio mínimo lo pueden conectar con el teatro norteamericano, o la - fuerza de las vanguardias deja su testimonio expresivo en un teatro de - rasgos estilizados en que se pueden observar ciertos efectos visuales - provenientes del surrealismo o de la tendencia expresionista. Otras ve-- ces más, la indagación se manifiesta en una profunda introspección sobre los devenires humanos a la manera de los dramaturgos del existencialismo francés:

"Yo creo que aunque podamos tener racionalmente otras

11 Francisco Ruiz Ramón. Historia del teatro español siglo XX, p. 383

actitudes filosóficas, vitalmente hablando, somos todos un poco existenciales (...) El gran dramaturgo es el hombre que tiene el talento de hacernos revivir de nuevo el carácter problemático que tienen nuestras más aparentes seguridades, entonces tenemos que entender - que el gran dramaturgo siempre existencializa un poco el panorama de la vida humana (...) Sí, es que el - acierto del existencialismo ha sido ese: el revelarnos de nuevo el carácter radical de la vida humana como - conflicto, como angustia, como videncia, como problema cuyas soluciones no pueden captarse del todo." 12

Según los críticos españoles, el sentido de reflexión y las recu---rrencias éticas que son evidentes en su teatro provienen de la genera---ción del 98, esto resulta natural en cuanto a su formación personal, ya que al no encontrar asideros firmes entre los que deberían ser sus pa---dres culturales por el rompimiento moral y social que produce la guerra civil española, él vuelve los ojos hacia sus abuelos intelectuales. Sin embargo, la modernidad de su expresión teatral hace que estos escritores sean trascendidos y que él logre una nueva forma de creación que lo conduzca fuera de España y lo conecte con autores universales como Brecht, O'Neill, Miller, Sartre, Pirandello y muchos más. En su obra se vinculan las perspectivas que le ofrece el teatro occidental con los fundamentos de su conformación hispánica. "... Buero Vallejo es hoy no sólo el dra---maturgo más importante en la España de después de la guerra civil, sino -y esto hay que afirmarlo enérgicamente- un dramaturgo europeo cuyo len---guaje es válido y valioso en cualquiera de los idiomas de nuestro mundo occidental. Su dramaturgia es, por tanto, patrimonio común del mejor - teatro contemporáneo, y no sólo del español." 13

Así, se puede decir que la potencia de su creatividad y la fecundi--

12 Bernard Dulsey. "Entrevista a Buero Vallejo" en The modern language journal, pp.152-153

13 Ibidem, p. 384

dad de su inventiva teatral resultan inagotables en la valoración de su obra: ventanas que se abren al pasado, azoteas y sótanos que muestran la vida de los que habitan en ellos, personajes que se desdoblan sugerentemente, conjuntos musicales que significan la interioridad psicológica de los seres representados, historias de ayer en las que se maneja emblemáticamente la actualidad hispana, relojes escenográficos que determinan rigurosamente el tiempo real, escenarios oscuros que representan un significado moral, lienzos pictóricos que toman vida escénica, etc. Algunos de éstos son conocidos como "efectos de inmersión", recursos técnicos - que insisten en afianzar la relación entre escenario y espectador los - cuales conforman toda una teoría emotiva acerca de la comunicación teatral. "Con respecto a los problemas que el teatro de hoy tiene planteados en lo referente al espacio escénico, es una respuesta de naturaleza similar a las que pudieron dar en su día un Pirandello o un Brecht (...) un modo de relación más viva y fecunda entre el escenario y el espectador."¹⁴

Sin duda alguna, el tema correspondiente al avance experimental en la obra bueriana resulta fascinante y, sin embargo, no ha merecido abiertamente el elogio de la crítica dedicada al estudio de la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo. Si bien, muchos de sus investigadores - lo apuntan y afirman la importancia que merece, muy pocos son los que - han penetrado realmente en esta dinámica. En general, se conforman con - sostener que la obra bueriana implica una constante indagación y renovación en cuanto a la estética formal, pero, en realidad, han relegado las perspectivas de estudio en cuanto a las técnicas de su moderna teatrali-

14 Ricardo Doménech. Op. cit., p. 51

dad y han preferido el análisis de los valores morales y la profundidad de pensamiento que la obra manifiesta. Estos aspectos son fundamentales, pero también resulta de indudable relevancia la originalidad y riqueza - imaginativa que el escritor español ha aportado a la escena hispánica y por eso en el presente estudio se examinan los principales elementos de esta estética.

6. APENDICE BIOGRAFICO

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, proviene de la provincia de Cádiz y fue Capitán de Ingenieros del ejército. El dramaturgo español 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. De tal manera, desde muy temprana edad, mostró aficiones por las artes visuales, precisamente 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.

"... Buero es fundamentalmente un autodidacta, formado en la lectura incesante en la biblioteca de su padre, quien abrió en la mente del hijo vastos campos de interés, como él mismo recuerda."¹ Es este 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

¹ Luis Iglesias Feijoo. "Introducción" a La tejedora de sueños-Llegada de los dioses de Antonio Buero Vallejo, pp. 11-12

de la relatividad, de los misterios del cosmos y de los adelantos científicos. Sin embargo, Antonio no presenta un interés determinante por el estudio de las ciencias; estas conversaciones se traducen -más bien- en las lecturas en que los principios técnicos 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 infantiles por los 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 propósitos por escribir una serie de confesiones personales a la manera rousseauiana, textos que, desgraciadamente, fueron destruidos por el dramaturgo. Está, además, como ejemplo de todos estos elementos que constituyen su personalidad estética, el premio obtenido en 1933 por su narración El único hombre donde había, ya, una cita en relación a Las meninas, obra magna de Velázquez. Más tarde escribió 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. En esta época, - tiene también gran amistad con Miguel Alonso Calvo que era su discípulo, camarada que se orienta, asimismo, por los caminos literarios y - que es conocido con el seudónimo de Ramón de Garciasol. 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."²

El panorama cultural y estético de la referida ciudad ofrecía nuevas e insospechadas perspectivas a sus inquietudes espirituales y artísticas. Además de ser un gran admirador de la generación del 98, se interesa también por la literatura y la ideología marxista; estas lecturas tienen gran acogida en la personalidad del escritor que, desde siempre, había establecido su inconformidad contra las injusticias sociales y que ve en las teorías socialistas una esperanza de redención para un mundo en crisis.

Más tarde, ingresa a la Federación Universitaria de Estudiantes de cuya filial en la escuela fue secretario; esta nueva experiencia lo conecta con el magisterio y sus inquietudes altruistas se manifestaban en el hecho de que impartía cursos nocturnos para obreros que la misma federación organizaba en la Universidad de San Bernardo.

Entre sus más trascendentes lecturas estaban, en ese momento, las de dramaturgos y novelistas que -en una u otra medida, dejan su testimonio en el universo anímico de Buero; Shakespeare, Dostoievski, Pérez 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, pues era cronista vivencial del desarrollo dramático en los años anteriores a

2 José Ramón Cortina. El arte dramático de Antonio Buero Vallejo, p. 13

la guerra civil española. Así concurría a los más importantes estrenos - del momento con obras como La hija del capitán (1927) de Valle-Inclán, - El otro (1929) de Unamuno, La zapatera prodigiosa (1930), Bodas de san-- gre (1933) y Yerma (1934) de García Lorca, 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 opo- sición familiar, trabaja en la propaganda plástica de la FUE."³ Cuando - entran en Madrid las fuerzas a las órdenes de Franco, don Francisco Bue- ro, 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 mis- mos republicanos, en compañía de un hijo mayor que Antonio que también - se había decidido por 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 Paracue--- llos del Jarama de muchos presos, entre los que estaba el padre del fu-- turo escritor; su cadáver nunca fue encontrado."⁴

Al año siguiente, ya en 1937, el joven Antonio se incorpora al fren- te 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 res-- pondía al nombre de Oscar Goryan. Tiempo después, en 1938, es trasladado

3 Luis Iglesias Feijoo. Op. cit., pp. 13-14

4 Ibidem, p. 14

con su jefe al Ejército de maniobra en el frente de Aragón. Posteriormente, 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 llegan a 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 sufren un destino similar al suyo: después de identificarlos escrupulosamente son mandados a diversos campos de concentración. El estuvo en el de Soneja 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 de 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 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 la pena máxima como condena. 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 perenne 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 Dostoievski, 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."⁵

Mientras purga la dura pena, un acontecimiento habrá de distraerlo - especialmente: el poeta de Orihuela, Miguel Hernández (1910-1942), 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 conocimiento simple se modifica en entrañable amistad debido a la identificación moral en función de un destino común. Almas en cautiverio, seres en desgracia, intereses similares que se encuentran alejados del mundo afectivo y se empecinan, tenazmente, en la nostalgia de mejores tiempos. Ambos literatos trabajan arduamente en busca de olvido por lo cual procuran abstraerse por medio de 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

5 Ibidem, p. 15

siete presos entre los que se contaba, por supuesto, el creador de El -
labrador de más aire (1937). De esta época es el famoso retrato que di--
buja 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 in-
voluntariamente.

"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."⁶ Por su buen comportamiento, las autoridades ami-
noran su condena y, finalmente, a principios de 1946 sale de la prisión
bajo la consigna de libertad condicional. Han pasado casi diez años des-
de 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 mo-
rales y psicológicas también se han alterado profundamente; la guerra ci-
vil se convierte en el espíritu del esteta en 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, refiera -
también características simbólicas. La temática de la misma tenía 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. La narración, sin -

6 Ibidem, p. 16

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. 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.

La tertulia sabatina del Café Lisboa -círculo de amigos con afinidades literarias entre los que se contaban Arturo del Hoyo y Vicente Sotole 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 buerianos, 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 alcanza jamás su recreación escénica.

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 tertulia 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 que después de quince años de suspensión ha sido restablecido. Buero Vallejo acepta y se presenta en tal evento con dos dramas: En la ardiente oscuridad e Historia de una escalera. "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." ⁷

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 (1844), programada para el 1º de noviembre, se ve suspendi-
da en ese año debido a tan inusitada circunstancia.

Con el triunfo de la obra escogida por el jurado, la vida del teatro
español, así como la de Antonio Buero Vallejo, cambian profundamente; -
Historia de una escalera es el testimonio de que la vida después de la -
guerra civil es muy digna de llevarse a escena y, en tal forma, una nue-
va etapa se inicia para la dramaturgia hispánica. Ante las benéficas y -
sorpresivas circunstancias, el convicto queda atrás y surge el escritor
dramático. De tal manera, el escritor cuestiona enfáticamente:

"¿Ha sido, pues, mi teatro suficiente o insuficiente -
en el terreno social? O acaso, acaso, como desde algu-
nos extremismos especulativos se aduce y se afirma, -
¿es forzosamente insuficiente porque no podía ser su-
ficiente, porque los problemas de censura y de coer-
ción social obligaban a realizar un teatro falseado y
deformado, porque, en suma, una posición ética inso-
bornable del escritor en España le obligaría a callar-
se o a marcharse?" ⁸

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 su postura en contra de la represen-
tación intrascendente. El se pronuncia a través de su creación en favor

7 José Ramón Cortina. Op. cit., p. 13

8 Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 79

de un teatro sólido con interrogantes y enjuiciamientos, con innovaciones y experimentos; 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 temporada 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, muestran 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."⁹ En la obra bueriana se testimonia una serie de posibilidades y vertientes que se sustentan en el ofrecimiento incansable por conceder al espectador diversas perspectivas estéticas.

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 espectador 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..."¹⁰

⁹ Luis Iglesias Feijoo. Op. cit., p. 25

¹⁰ Antonio Buero Vallejo. Op. cit., p. 79

Sin embargo, el Premio Lope de Vega -el primer galardón de importancia que se le otorga- no precisa el final de un transitar desventurado 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. 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. Por esto, cada testimonio dramático que el escritor español presenta causa, en la opinión pública, interés, incertidumbre y polémica.

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 soñador 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), Caimán (1981), Diálogo secreto (1984), Lázaro en el laberinto (1986) y Música cercana (1989). También se debe tomar en consideración el texto operístico denominado Mito que -aunque -hasta el presente- no ha alcanzado su debida representación ha sido publicado en 1968.

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 -
cuanto a su esfuerzo y constancia. 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 bue--
riana se ha traducido a una considerable cantidad de idiomas y se ha re-
presentado, de hecho, en toda Europa y -desde luego- en América.

7. BIBLIOGRAFIA

7.1 BIBLIOGRAFIA DIRECTA DE ANTONIO BUERO VALLEJO

7.1.1 OBRA DRAMATICA DE CREACION

Historia de una escalera: 14 de octubre de 1949

Ediciones: Pról. Alfredo Marquería, "Palabra final" del autor, Barcelona, José Janés, 1950

Teatro Español 1949-1950, Madrid, Aguilar, 1951. Madrid, Alfíl, 1952 -
(Escelicer). Ed. e Introd. José Sánchez, Nueva York, Charles -
Scribner's Sons, 1955

Teatro II, Buenos Aires, Losada, 1962. Ed. e Introd. H. Lester, J. A. -
Zabalbeascoa, University of London Press, 1963

Teatro selecto, Introd. Luce Moreau Arrabal, Madrid, Escelicer, 1966. -
Estella, Biblioteca General Salvat, 1973. Pról. Ricardo Doménech, -
Madrid, Espasa-Calpe, 1975 (Austral)

Las palabras en la arena: 19 de diciembre de 1949

Ediciones: Madrid, Alfíl, 1952 (Escelicer)

Dos dramas de Buero Vallejo, Ed. e Introd. Isabel Magaña de Schevill, -
Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1967. Pról. Luciano García Lo-
renzo, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (Austral)

En la ardiente oscuridad: 1 de diciembre de 1950

Ediciones: Madrid, Alfíl, 1951 (Escelicer)

Teatro Español 1950-1951, Madrid, Aguilar, 1952. Ed. Samuel A. Wofsy, -
Introd. Juan Rodríguez-Castellano, Nueva York, Charles Scribner's -
Sons, 1954

Teatro I, Buenos Aires, Losada, 1959

Teatro (Festival de la Literatura Española Contemporánea, IV), Lima, -
Tawantinsuyu, 1960. Madrid, Magisterio Español, 1967 (Novelas y -
Cuentos)

Teatro Español Contemporáneo, Introd. y notas J. W. Zdenek, G. I. Cas-
tillo-Feliú, México, Porrúa, 1977

- .La tejedora de sueños: 11 de enero de 1952
 Ediciones: Madrid, Alfíl, 1952 (Escelicer)
Teatro Español 1951-1952, Madrid, Aguilar, 1953
Teatro II, Buenos Aires, Losada, 1962. Ed. e Introd. Luis Iglesias Fei--
 joo, Madrid, Cátedra, 1976
- .La señal que se espera: 21 de mayo de 1952
 Ediciones: Madrid, Alfíl, 1953 (Escelicer)
Marginalia, Madrid, Club Internacional del Libro, 1984
- .Casi un cuento de hadas: 10 de enero de 1953
 Ediciones: Madrid, Alfíl, 1953 (Escelicer). Estudio y notas Carmen Gon--
 zález Marín, Madrid, Narcea, 1981 (Bitácora)
- .Madrugada: 9 de diciembre de 1953
 Ediciones: Madrid, Alfíl, 1954 (Escelicer)
Teatro Español 1953-1954, Madrid, Aguilar, 1955
Teatro I, Buenos Aires, Losada, 1959. Ed. e Introd. Donald W. Bleznick y
 Martha T. Halsey, Massachusetts, Blaisdell-Publishing Company, 1969
Años difíciles, Pról. Ricardo Salvat, Barcelona, Bruguera, 1977 (Libro -
 Amigo)
- .Aventura en lo gris: 1 de octubre de 1963
 Ediciones: Teatro, 10, enero-febrero-marzo (1954). Madrid, Puerta del -
 Sol, 1955. Madrid, Alfíl, 1964 (Escelicer)
Dos dramas de Buero Vallejo (Cit. en Las palabras en la arena), Pról. -
 Ricardo Doménech, Madrid, Magisterio Español, 1974 (Novelas y Cuen--
 tos)
- .El terror inmóvil: sin estrenar
 Ediciones: Madrid, Alfíl, 1954 (Escelicer) (publicación de "Fragmentos -
 de una tragedia irrepresentable", acto segundo). Ed. e Introd. Ma---
 riano de Paco, Murcia, Universidad, 1979 (Cuadernos de la Cátedra de
 Teatro)
- .Irene o el tesoro: 14 de diciembre de 1954
 Ediciones: Madrid, Alfíl, 1955 (Escelicer)
Teatro Español 1954-1955, Madrid, Aguilar, 1956

Teatro II, Buenos Aires, Losada, 1962. Madrid, Magisterio Español, 1967
(Novelas y Cuentos)

Literatura Española II, Ed. Diego Marín, Nueva York, Holt, Rinehart & -
Winston, 1968

Hoy es fiesta: 20 de septiembre de 1956

Ediciones: Madrid, Alfíl, 1957 (Escelicer)

Teatro Español 1956-1957, Madrid, Aguilar, 1958

Teatro I, Buenos Aires, Losada, 1959, Ed. e Introd. J. E. Lyon, Londres,
George G. Harrap, 1964

Teatro, Madrid, Taurus, 1968. Pról. Ricardo Doménech, Madrid, Magisterio
Español, 1974 (Novelas y Cuentos). Ed. e Introd. Martha T. Halsey, -
Salamanca, Almar, 1978. Pról. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa-
Calpe, 1981 (Austral)

Las cartas boca abajo: 5 de noviembre de 1957

Ediciones: Madrid, Alfíl, 1958 (Escelicer)

Teatro Español 1957-1958, Madrid, Aguilar, 1959

Teatro I, Buenos Aires, Losada, 1959

Teatro Selecto, Introd. Luce Moreau Arrabal, Madrid, Escelicer, 1966. -
Ed. e Introd. Félix G. Ibarraz, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1967. -
Estud. y Ed. Alvaro Custodio y Angeles Cardona de Gilbert, Tarragona,
Tarraco, 1976. Madrid, Espasa-Calpe, 1981 (Austral)

Un soñador para un pueblo: 18 de diciembre de 1958

Ediciones: Madrid, Alfíl, 1959 (Escelicer)

Teatro Español 1958-1959, Madrid, Aguilar, 1960

Teatro II, Buenos Aires, Losada, 1962

Teatro Selecto, Introd. Luce Moreau Arrabal, Madrid, Escelicer, 1966. -
Ed. e Introd. M. Manzanares de Cirre, Nueva York, W. Norton, 1966. -
Madrid, Espasa-Calpe, 1972 (Austral)

Las meninas: 9 de diciembre de 1960

Ediciones: Primer Acto, 19, enero (1961). Madrid, Alfíl, 1961 (Esceli---
cer)

Teatro Español 1960-1961, Madrid, Aguilar, 1962. Ed. e Introd. Juan Ro--
dríguez-Castellano, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1963

- Teatro Selecto, Introd. Luce Moreau Arrabal, Madrid, Escelicer, 1966
- Teatro, Madrid, Taurus, 1968, Pról. Ricardo Doménech, Madrid, Espasa-Calpe, 1975 (Austral)
- El concierto de San Ovidio: 16 de noviembre de 1962
- Ediciones: Primer Acto, 38, diciembre (1962)
- Madrid, Alfíl, 1963, Escelicer. Pról. Jean-Paul Borel, Barcelona, Aymá, 1963
- Teatro Español 1962-1963, Madrid, Aguilar, 1964. Ed. Pedro N. Trakas, Introd. Juan Rodríguez-Castellano, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1965
- Teatro Selecto, Introd. Luce Moreau Arrabal, Madrid, Escelicer, 1966. Ed. e Introd. Ricardo Doménech, Madrid, Castalia, 1971. Madrid, Círculo de Lectores, 1974. Madrid, Espasa-Calpe, 1974 (Austral). Madrid, Teatro Español, 1986
- El tragaluz: 7 de octubre de 1967
- Ediciones: Primer Acto, 90, noviembre (1967). Madrid, Alfíl, 1968 (Escelicer)
- Teatro, Madrid, Taurus, 1968
- Teatro Español 1967-1968, Madrid, Aguilar, 1969. Madrid, Espasa-Calpe, 1970 (Austral). Ed. e Introd. Ricardo Doménech, Madrid, Castalia, 1971. Ed. e Introd. Anthony M. Pasquariello y Patricia W. O'Connor, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1977. Introd. y notas José Luis García Barrientos, Madrid, Castalia (Didáctica)
- La doble historia del doctor Valmy: 22 de noviembre de 1968
- Ediciones: Artes Hispánicas-Hispanic Arts, 1, 2, otoño (1967). Ed. y Pról. Alfonso M. Gil, Filadelfia, The Center for Curriculum Development, 1970. Pról. Francisco García Pavón, Madrid, Espasa-Calpe, 1976 (Austral). Present. Luis Iglesias Feijoo, Barcelona, Aymá, 1978
- Mito: sin estrenar
- Ediciones: Madrid, Alfíl, 1968 (Escelicer)
- Primer Acto, 100-101, noviembre-diciembre (1968). Pról. Francisco García Pavón, Madrid, Espasa-Calpe, 1976 (Austral)
- El sueño de la razón: 6 de febrero de 1970
- Ediciones: Primer Acto, 117, febrero (1970). Madrid, Escelicer, 1970. Madrid, Espasa-Calpe, 1970 (Austral)

Teatro Español 1969-1970, Madrid, Aguilar, 1971. Ed. e Introd. John C. -
Dowling, Filadelfia, The Center for Curriculum Development, 1971. -
Ed. e Introd. José García Templado, Barcelona, Plaza & Janés, 1987

.Llegada de los dioses: 17 de septiembre de 1971

Ediciones: Primer acto, 138, noviembre (1971)

Teatro Español 1971-1972, Madrid, Aguilar, 1973. Estella, Biblioteca Ge-
neral Salvat, 1973. Taipei (Taiwán), Ching-Shen-Publishing Co., -
1973. Ed. Carmen Rodríguez de Mora y Emelina Guzmán, Madrid, Plaza -
Mayor, 1974. Ed. e Introd. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Cátedra, -
1976

.La fundación: 15 de enero de 1974

Ediciones: Primer Acto, 167, abril (1974). Madrid, Espasa-Calpe, 1974 -
(Austral)

Teatro Español 1973-1974, Madrid, Aguilar, 1975

.La detonación: 20 de septiembre de 1977

Ediciones: Estreno, IV, 1, primavera (1978). Pról. Luciano García Loren-
zo, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (Austral)

.Jueces en la noche: 2 de octubre de 1979

Ediciones: Pról. Magda Ruggeri Marchetti, Madrid, Vox, 1980. Pról. Luis-
Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa-Calpe, 1981 (Austral)

.Caimán: 10 de septiembre de 1981

Ediciones: Madrid, Espasa-Calpe, 1981 (Austral)

.Diálogo secreto Fantasía en dos partes: 6 de agosto de 1984

Ediciones: Introd. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Espasa-Calpe, 1985 -
(Austral)

.Lázaro en el laberinto: 18 de diciembre de 1986

Ediciones: Introd. Mariano de Paco, Madrid, Espasa-Calpe, 1987 -
(Austral)

.Música cercana: 18 de agosto de 1990

Ediciones: Introd. David Johnston, Madrid, Espasa-Calpe, 1990 (Austral)

7.1.2 VERSIONES DRAMATICAS DE OTROS ESCRITORES

Hamlet, príncipe de Dinamarca de William Shakespeare: 15 de diciembre de 1961

Ediciones: Madrid, Alfíl, 1962 (Escelicer)

Dramas. Comedias I de William Shakespeare, Barcelona, Nauta, 1967

Madre Coraje y sus hijos de Bertold Brecht: 6 de octubre de 1966

Ediciones: Madrid, Alfíl, 1967 (Escelicer)

El pato silvestre, de Henrik Ibsen: 26 de enero de 1982

7.1.3 ESTUDIOS, COMENTARIOS Y ARTICULOS DE BUERO VA-- LLEJO

- "Gustavo Doré. Estudio crítico-biográfico", en Charles Davillier, Viaje por España, Madrid, Castilla, 1949, pp. 1377-1508
- "Neorrealismo y teatro", Informaciones, 8 de abril 1950
- "Cuidado con la amargura", Correo Literario, 2, junio 1950, 9
- "Palabra final", en Historia de una escalera, Barcelona, José Janés, 1950, pp. 147-156 -
- "Ocultación y manifestación del autor", Correo Literario, enero 1951
- "Teatro anodino: teatro escandaloso", Informaciones, 24 de marzo 1951
- "Comentario" a En la ardiente oscuridad, Madrid, Alfil, 1951, pp. 85-94 (Escelicer)
- "El teatro como problema", en Almanaque de teatro y cine, 1951, Madrid, 1951
- "Comentario" a Las palabras en la arena, Madrid, Alfil, 1952, pp. 85-87 (Escelicer)
- "Comentario" a La tejedora de sueños, Madrid, Alfil, 1952, pp. 89-100 - (Escelicer)
- "La farsa eterna", Semana, 19 de febrero 1952
- "Lo trágico", Informaciones, 12 de abril 1952
- "La función crítica", ABC, 18 de mayo 1952
- "Teatros de cámara", Teatro, 1, noviembre 1952, 34
- "Ibsen y Erhlich", Informaciones, 4 de abril 1953
- "A propósito de Aventura en lo gris", Teatro, 9, septiembre-diciembre 1953, pp. 37-39 y 78 -
- "Comentario" a Casi un cuento de hadas, Madrid, Alfil, 1953, pp. 73-79 - (Escelicer)
- "Apariencia y realidad", Informaciones, 17 de abril 1954
- "Eurídice: 'Pieza negra'", Teatro, 11, abril-mayo-junio 1954, pp. 34-35
- "Benavente", Boletín de la Sociedad General de Autores de España, agosto 1954, pp. 4-5

- "Comentario" a Madrugada, Madrid, Alfíl, 1954, pp. 83-95 (Escelicer)
- "Comentario" a Irene o el tesoro, Madrid, Alfíl, 1955, pp. 117-125 -
(Escelicer)
- "Don Homobono", Informaciones, 9 de abril 1955
- "En la ardiente oscuridad", en VV.AA., Don Juan y el teatro en España, -
Madrid, Mundo Hispánico, 1955, pp. 55-58
- "El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo", Primer Acto, 1, -
abril 1982, pp. 4-6. Reprod. en: Antonio Buero Vallejo, Teatro, Ma---
drid, 1968, pp. 49-59; Primer Acto, 193, marzo-abril 1982, pp. 6-7
- "Esperando a Adamov", Informaciones, 20 de abril 1957
- "Comentario" a Hoy es fiesta, Madrid, Alfíl, 1957, pp. 99-100 (Escelicer)
- "La juventud española hace la tragedia", Papageno (Zaragoza), 1, 1958, -
p. 13
- "¿Por qué y para qué se escribe?", Revista del Mediodía, (Córdoba) 1, -
marzo-abril 1958
- "La tragedia", en Guillermo Díaz-Plaja (Ed.), El teatro. Enciclopedia -
del arte escénico, Barcelona, Noguer, 1958, pp. 63-87
- "Dramaturgos en el umbral", Triunfo, enero 1959, p. 75
- "Homenaje a Machado", Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultu-
ra, Suplem. 36, mayo-junio 1959, p. 7
- "Gaudí en su ciudad", Papeles de Son Armadans, XLV bis, diciembre 1959,
pp. 103-106
- "Un poema y un recuerdo", Insula, 168, noviembre 1960, pp. 1 y 17. Re---
prod. en: Juan Cano Bañesta (Ed.) En torno a Miguel Hernández, Ma---
drid, Castalia, 1978, pp. 29-33
- "Buero Vallejo nos habla de Hoy es fiesta y Un soñador para un pueblo",
Negro sobre Blanco (Boletín literario de la editorial Losada), 12, -
1960, pp. 1-2 y 14
- "¿Las meninas es una obra necesaria?", La Carreta, 2, enero 1962, p. 9
- "Captación intelectual del arte pictórico por un ciego", Sirio, 4, junio
1962, pp. 4-7
- "Nota preliminar" en W. Shakespeare, Hamlet, Madrid, Alfíl, 1962, pp. -
5-16 (Escelicer), versión al español de Buero Vallejo
- "El público de los teatros", La Estafeta Literaria, diciembre 1962, pp.
4-5

- "A tragedia", Estrada Larga (Porto), 3, 1962, pp. 707-713
- "Sobre teatro", Cuadernos de Agora, 79-82, mayo-agosto 1963, pp. 12-14; monográfico sobre Buero. Reprod. en: Antonio Buero Vallejo, Teatro, Madrid, Taurus, 1968, pp. 60-63
- "A propósito de Brecht", Insula, 200-201, julio-agosto 1963, pp. 1 y 14
- "La ceguera en mi teatro", La Carreta, 12, septiembre 1963, p. 5
- "Día del autor" (en torno a Jacinto Grau), Argentores (Boletín de la Sociedad General de Autores) (Argentina), 118, julio-diciembre 1963
- "Muñiz", en Carlos Muñiz, Teatro, Madrid, Taurus, 1963, pp. 53-70
- "Sobre la tragedia", Entretiens sur les Lettres et les Arts, XII, 1963, pp. 52-67
- "Antonio Buero Vallejo habla de Unamuno", Primer Acto, 58, noviembre 1964, pp. 19-21
- "Brecht dominante, Brecht recesivo", Yorick, 20, noviembre 1966, pp. 12-13
- "De rodillas, en pie, en el aire. (Sobre el autor y sus personajes en el teatro de Valle-Inclán)", Revista de Occidente, 44-45, noviembre-diciembre 1966, pp. 132-145. Reprod. en: Tres maestros ante el público, Madrid, Alianza, 1973, pp. 29-54
- "Los objetivos de la lucha", Yorick, 25, 1967, p. 4
- "Del quijotismo al 'mito' de los platillos volantes" en Primer Acto, 100-101, noviembre-diciembre 1968, pp. 73-74
- "Problemas del teatro actual", Boletín de la Sociedad General de Autores de España, abril-mayo-junio 1970, pp. 31-36
- "¿Quién es el mejor maestro?" (en torno a Claudio de la Torre), Diario de Las Palmas, 30 de octubre 1970
- "El espejo de Las meninas", Revista de Occidente, 92, noviembre 1970, pp. 136-166. Reprod. en Tres maestros ante el público, Madrid, Alianza, 1973, pp. 55-93
- "Ilusión de participación", Primer Acto, 126-127, noviembre-diciembre 1970, pp. 60-61
- "Juan Germán Schroeder", Yorick, 49-50, octubre-diciembre 1970, pp. 12-15
- "Coloquio" ("Los premios literarios españoles" I y II), La Estafeta Literaria, 485, febrero 1972, pp. 17-19; La Estafeta Literaria, 486, febrero 1972, pp. 50-52

- García Lorca ante el esperpento (Discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua), Madrid, RAE, 1972. Reprod. en: Tres maestros ante el público, Madrid, Alianza, 1973, pp. 95-171
- "Obras españolas estrenadas y acceso a la profesionalidad", Primer Acto, 156, mayo 1973, pp. 14-15
- "El teatro de Aub y su espera infinita", Cuadernos Americanos, CLXXXVIII, 3, mayo-junio 1973, pp. 64-70
- "Las meninas y Sarduy", Pueblo, 19 de octubre 1973
- Tres maestros ante el público, Madrid, Alianza, 1973
- "Coloquio", en J. F. Botrel y S. Salaün (Eds.), Creación y público en la literatura española, Madrid, Castalia, 1974, pp. 239-273
- "Los derechos del talento", Pipirijaina, 6-7, agosto-septiembre 1974, pp. 29-32
- "Desde España", Estreno, I, 3, otoño 1975, pp. 13-17
- "Confusión sin ceremonias", Estreno, II, 2, otoño 1976, pp. 5-7
- "Coloquio" (sobre Los cuernos de Don Friolera), Pipirijaina, 3, diciembre 1976, pp. 47-53
- "Recuerdo de José María Camps", en José María Camps, El edicto de gracia, Barcelona, Llosa, 1976
- "Texto autocrítico", en VV.AA., Teatro español actual, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1977, pp. 69-81
- "Homenaje a Rafael Guillén", Litoral, 85-86-87, julio 1970, pp. 75-76
- "Buero Vallejo habla de la violencia", Estreno, V, 1, primavera 1979, - pp. 26-28
- "De mi teatro", Romanistisches Jahrbuch, 30, 1979, pp. 217-227
- "Lorca oggi", en U. Bardi y F. Masini (Eds.) Federico García Lorca: material, Nápoles, Librería Tullio Pironti, 1979, pp. 177-180
- "Nota preliminar", en Mariano de Paco (Ed.), El terror inmóvil, Murcia, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad, 1979, pp. 21-27
- "En homenaje a Pablo Iglesias", en Homenaje a Pablo Iglesias. Año del centenario, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, 1979, pp. 33-35
- "Lectura de Ramón con Miguel al fondo", en Ramón de Garciasol, Segunda selección de mis poemas, Madrid, Espasa-Calpe, 1980, pp. 15-51 - (Austral)

- "Acerca del drama histórico", Primer Acto, 187, diciembre-enero 1980-1981, pp. 18-21
- "Un teatro infantil", en Apuleyo Soto, El buey de los cuernos de oro, Madrid, Fundamentos, 1981, pp. 7-13
- "Teatro y psicología", Boletín de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 18, mayo 1981, pp. 3-25
- "El futuro del teatro", en Expectativas sobre el futuro, Madrid, Cruz Roja Española, Centro de Estudios y Difusión de Los Derechos del Hombre, 1982, pp. 136-139
- "Los intereses creados, todavía", en Serta Philologica F. Lázaro Carreter, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 112-117
- "Recapitulación subjetiva", en Entre la cruz y la espada: en torno a la España de postguerra (Homenaje a Eugenio G. de Nora), Madrid, Gredos, 1984, pp. 57-69
- "Perfil de mi teatro", Boletín Informativo de la Fundación Juan March, 140, septiembre 1984, pp. 44-47
- "Historia viva", en Domingo Miras, Las alumbradas de la Encarnación Benita, Madrid, La Avispa, 1985, pp. 5-14
- "Discurso de recepción del Premio Miguel de Cervantes", ABC, 28 de abril 1987, pp. 54-55. Reprod. en: VV.AA., Antonio Buero Vallejo. Premio "Miguel de Cervantes" 1986, Barcelona/Madrid, Anthropos/Ministerio de Cultura, 1987, pp. 37-44

7.1.4 OTRAS OBRAS DE CREACION

POESIA

- "Tres sonetos en la lluvia", Poesía española, 1, 1952, p. 21
- "Velázquez", Grímpola, 5, julio 1961
- "Dos sonetos", Cuadernos de Agora, 57-58, julio-agosto 1961, p. 7
- "Aleluyas para Vicente", El Bardo, 5, 1964, pp. 42-43
- "A Gerardo Diego en 1972", en Homenaje a Gerardo Diego, Madrid, Club Urbis, 1973
- "A Dámaso Alonso", en Homenaje a Dámaso Alonso, Madrid, Club Urbis, 1973, pp. 72-73
- "Dos poemas" ("La fundación" y "Pinturas negras"), El Urogallo, 33, mayo-junio 1975, pp. 5-8
- "Alas para Rafael", en Homenaje a Rafael Alberti. Del corazón de mi pueblo (Ed. Francisco M. Arniz), Barcelona, Península, 1977, p. 44
- "De vivos y de muertos", El Eco de Sitges, diciembre 1977
- "Dos dibujos", en Homenaje a Miguel Hernández del Partido Socialista Popular, Madrid, Comisión de Arte y Cultura del PSP, 1978, pp. 25-27
- "A Chile desde España", en La otra resistencia. Poemas por la libertad de Chile, Zaragoza, Publicaciones Porvivir Independiente, 1978
- "A Joan Miró, en su aniversario", Ultima Hora (Palma de Mallorca), 28, - septiembre 1978; extraordinario dedicado a Joan Miró
- "Al abuelo Rosel", en Homenaje a Antonio Rosel, "El Abuelo", Zaragoza, - Partido Comunista de Aragón, 1982, p. 14
- "A Rafael Alberti en su aniversario", Nuevo Alor (Badajoz), 3, septiem-- bre 1983, 7
- "A Jorge Guillén", en Pablo Luis Avila (Ed.), Sonreído va el sol. Poesie e studi offerti a Jorge Guillén, Millán, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1983, p. 43
- "En otro tiempo (Cantata)", Marginalia, Madrid, Club Internacional del - Libro, 1984
- "Preguntas", Marginalia, Madrid, Club Internacional del Libro, 1984

"Encrucijada", en En pie de paz, Zaragoza, Centro de Documentación del -
Colectivo por la Paz y el Desarme, 1984, p. 14

PROSA

"Diana", en Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester, Salamanca, Biblioteca
de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1981, pp. 233-249

7.2 BIBLIOGRAFIA INDIRECTA SOBRE BUERO VALLEJO

LIBROS Y ESTUDIOS MONOGRAFICOS

- Anthropos, Revista de Documentación Científica de la Cultura, A. Buero -
Vallejo. La tragedia, transparencia y cristal de la palabra, 79, ex-
traordinario 10, diciembre 1987
- Bejel, Emilio, Buero Vallejo: lo moral, lo social y lo metafísico, Mon-
tevideo, Instituto de Estudios Superiores, 1972
- Cortina, José Ramón, El arte dramático de Antonio Buero Vallejo, Madrid,
Gredos, 1969
- Devoto, Juan Bautista, Antonio Buero Vallejo. Un dramaturgo del moderno
teatro español, Ciudad Eva Perón, Argentina, Elite, 1954
- Doménech, Ricardo, El teatro de Buero Vallejo una meditación española, -
Madrid, Gredos, 1973
- Dowd, Catherine E., Realismo trascendente en cuatro tragedias sociales -
de Antonio Buero Vallejo, Valencia, Estudios de Hispanófila, -
University of North Carolina, 1974
- González-Cobos Dávila, Carmen, Antonio Buero Vallejo: el hombre y su -
obra, Salamanca, Universidad, 1979
- Halsey, Martha T., Antonio Buero Vallejo, Nueva York, Twayne, 1973
- Iglesias Feijoo, Luis, La trayectoria dramática de Antonio Buero Valle-
jo, Santiago, Universidad, 1982
- Mathías, Julio, Buero Vallejo, Madrid, Epesa, 1975
- Müller, Rainer, Antonio Buero Vallejo. Studien zum Spanischen -
Nachkriegstheater, Colonia, RFA, 1970
- Nicholas, Robert L., The tragic stages of Antonio Buero Vallejo, Valen-
cia, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1972
- Orozco Torre, Arturo, Aspectos tradicionales en la dramaturgia de Anto-
nio Buero Vallejo, México, UNAM (Facultad de Filosofía y Letras), -
abril 1990
- Paco, Mariano de (Ed.), Estudios sobre Buero Vallejo, Murcia, Universi-
dad, 1984
- Buero Vallejo. Cuarenta años de teatro, Murcia, Obra Cultural de Caja
Murcia, 1988
- Pajón Mecloy, Enrique, Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la -
razón creadora, Madrid, 1986

- Ruggeri Marchetti, Magda, Il teatro di Antonio Buero Vallejo o il processo verso la verità, Roma, Bulzoni, 1981 -
- Ruple, Joelyn, Antonio Buero Vallejo. The first fifteen years, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1971 -
- El teatro de Buero Vallejo Texto y espectáculo, Barcelona, Anthropos, 1990 -
- Verdú de Gregorio, Joaquín, La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo, Barcelona, Ariel, 1977
- VV.AA., Antonio Buero Vallejo, Premio "Miguel de Cervantes" 1986, Barcelona/Madrid, Anthropos/Ministerio de Cultura 1987

7.2.1 ARTICULOS VARIOS SOBRE BUERO VALLEJO

- Aguirre Bellver, Joaquín, "Elogio y reproche a Buero Vallejo. Un personaje que renace al cabo de los años", Presencia, 2, Madrid, diciembre 1962
- Alvarez, S. J., Dictinio, "Antonio Buero Vallejo", en Teatroforum, Madrid 1966 (Razón y Fe)
- Aragonés, Juan Emilio, "Luces de candilejas. Buero Vallejo, autor del momento", La Hora, Madrid, 1 enero 1956
- "Un soñador para un pueblo y otros estrenos", La Hora, Madrid, 31 enero 1959
- "Antonio Buero Vallejo", en Teatro español de postguerra, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971
- Aranzadi, Iñigo de, "Antonio Buero Vallejo, entre la angustia y la esperanza", Avanzada, 24, Madrid, marzo 1971
- Arrabal Morbau, Luce, "El teatro de Buero Vallejo", en Antonio Buero Vallejo. Teatro selecto, Madrid, Escelicer, 1966
- Bablet, Denis, "La escenografía del siglo XX" en Repertorio, 14, México, abril-junio 1990
- Bernardos, Felipe, "Crítica" en Teatro Español 1957-1958, Madrid, Aguilar, 1958
- Borel, Jean Paul, "Prólogo" a El concierto de San Ovidio de Antonio Buero Vallejo, Barcelona, Ayma, 1973 (Voz, imagen, teatro)
- "Buero nos respondió a estas seis preguntas", Cuadernos de Arte y Pensamiento, 1, Madrid, mayo 1959
- Cabezas, Juan, "Desde España. El motín de Esquilache en el teatro español", Prensa Libre, La Habana, 28 enero 1959, y en Diario de Nueva York, Nueva York, 13 abril 1959
- Cabezas, Juan Antonio, "El teatro, la novela y la guerra civil", El Sol, León, 7 diciembre 1967
- Calvo, Luis, "Penélope y la tragedia", ABC, 20 enero 1952
- Campmany, Jaime, "Hoy es fiesta, de Buero Vallejo", Juventud, Madrid, - septiembre 1956
- Cano, José Luis, "Velázquez, personaje dramático", El Nacional, Caracas, 19 enero 1961

- Carreras, Alberto, "Buero Vallejo, un autor", Canigó, 95, Barcelona, -
enero 1962
- Celaya, Gabriel, "A Antonio Buero Vallejo" (Poema), Rocamador, 14, Pa---
lencia, 1959. Reimpreso en Cuadernos de Arte y Pensamiento, 1, Ma---
drid, 1959
- Cerutti, Lucía María, "Interpretazione del teatro di Antonio Buero Va---
llejo", Aevum, XL, 1966
- Clarke, Bárbara P., "La temática social en las obras dramáticas de Anto-
nio Buero Vallejo", Revista de la Universidad de Madrid, 14, 1965
- Clemente, Josep-Carles, "Antonio Buero Vallejo i el teatre d'avui", -
Tele/Estel, Barcelona, 13 octubre 1967
- Clementelli, Elena, "Il teatro di Buero Vallejo", Nuova Antologia, Roma,
1954
- Coll Barot, J., "Crónica de Oslo. Noche triunfal para el teatro español",
Diario de Barcelona, 8 abril 1962
- Contreras Pazo, F., "La rebeldía de Antonio Buero Vallejo", El País, -
Montevideo, 13 junio 1961
- Corbalan, Darío, "Crítica" en Teatro Español 1973-1974, Madrid, Aguilar,
1975
- Córdoba, Santiago, "Santiago Córdoba interroga a Buero Vallejo", Ondas,
Madrid, 15 octubre 1956
- Corrigan, Robert W., "The theatre and repression in Spain", Masterpieces
of the modern spanish theatre, Nueva York, 1967
- Cruz, Jorge, "Con Antonio Buero Vallejo", La Nación, Buenos Aires, 9 fe-
brero 1969
- Chavert, Odile, "Théâtre en Espagne. Antonio Buero Vallejo", Les lettres
françaises, París, 23 enero 1958
- Deleyto, José María, "Antonio Buero Vallejo, fabulista de este siglo", -
El Español, Madrid, 25 diciembre 1954
- Devoto, Juan Bautista, Antonio Buero Vallejo. Un dramaturgo del moderno
teatro español, La Plata, Elite, 1954
- Díaz-Plaja, Guillermo, "La tejedora de sueños", en La voz iluminada, -
Barcelona, Instituto del Teatro, 1952
- "Velázquez, personaje teatral", en Cuestión de límites, Madrid, Revis-
ta de Occidente, 1963
- "Las bondades de Buero Vallejo", Destino, Barcelona, 14 octubre 1967

Díaz-Plaja, Guillermo, "En torno a la tragedia", ABC de Sevilla, 5 noviembre 1967

- "Doce preguntas a Buero Vallejo", Mundo, Barcelona, 27 junio 1970

Doménech, Ricardo, "Reflexiones sobre el teatro de Buero Vallejo", Primer Acto, 11, noviembre-diciembre 1959

- "Las meninas o la 'intelligentzia' proscrita", Primer Acto, 19, enero 1961

- "El concierto de San Ovidio o una defensa del hombre", Primer Acto, 38, diciembre 1962

- "Cinco estrenos para la historia del teatro español", Primer Acto, 100-101, noviembre-diciembre 1968

- "El tragaluz, una tragedia de nuestro tiempo", Cuadernos Hispanoamericanos, 217, 1968

- "Notas sobre El sueño de la razón", Primer Acto, 117, febrero 1970

- "Edición, introducción y notas" a El concierto de San Ovidio-El tragaluz de Antonio Buero Vallejo, Madrid, Clásicos Castalia, 1971

- "Prólogo" a Historia de una escalera-Las meninas de Antonio Buero Vallejo, Madrid, Espasa-Calpe, 1982

Dulsey, Bernard, "Entrevista a Buero Vallejo" en The modern language journal, L, 3, Wisconsin, marzo 1966

Dupriez, Bernard, "Le théâtre actuel en Espagne", La revue théâtrale, 34, París, octubre 1956

Embeita, María, "Tema y símbolo en Historia de una escalera", Armas y Letras (Universidad de Nuevo León, México), IX, 3-4

- "En Hamburgo piden un psiquiatra como crítico del teatro moderno" (Respuestas de: Carmen Bernardos, A. Marquerie, F. García Pavón, E. Gómez Picazo, Gracita Morales, A. Braquero, A. Prego, A. Paso, F. Fernán-Gómez y N. González Ruiz), Radiocinema, 7, Madrid, marzo 1963

- "Encuesta sobre el teatro nacional", Región, Oviedo, 26 abril 1952

- "Encuesta sobre la situación del teatro en España", Primer Acto, 100-101, noviembre-diciembre 1968

Fábregas, Xavier, "Crítica" de Las cartas boca abajo, Jirafa, 11, Barcelona, 1958

- "Un soñador sin su pueblo", Solidaridad Nacional, Barcelona, 19 febrero 1960

- González Marín, Carmen, "Estudio crítico y notas" a Casi un cuento de hadas, Madrid, Narcea, 1981 (Bitácora, Biblioteca del estudiante)
- González Ruiz, Nicolás, "Notas críticas" a "Madrugada" de Antonio Buero Vallejo, en Teatro Español 1953-1954, Madrid, Aguilar, 1955 (Literaria)
- Guerrero Zamora, Juan, "Buero Vallejo y la esperanza", en Historia del teatro contemporáneo, Vol. IV, Barcelona, Juan Flors, 1967
- Guevara Castañeira, Josefina, "Buero Vallejo y Ruiz Iriarte ante el teatro moderno" Puerto Rico Ilustrado, 13 julio 1968
- Guilmain, Andrés, "Los escritores en la intimidad. Antonio Buero Vallejo", Madrid, 26 agosto 1954
- Haro Tegglari, Eduardo, "Notas críticas" a "En la ardiente oscuridad" de Antonio Buero Vallejo, en Teatro Español 1950-1951, Madrid, Aguilar, 1952 (Literaria)
- Herrero, Pedro Mario, "Buero Vallejo: 'Los empresarios en general buscan el negocio'", La Hora, Madrid, 25 julio 1957
- "Tres nombres en la plana mayor de la literatura: Torrente Ballester, Buero Vallejo y José Hierro", El Español, 377, Madrid, 1959
- Hoyo, Arturo del, Teatro mundial, Madrid, Aguilar, 1961
- Ichaso, Francisco, "En la ardiente oscuridad, de Antonio Buero Vallejo", Diario de la Marina, La Habana, 27 mayo 1955
- Iglesias, Alfonso, "'Las meninas', de Buero Vallejo", Aún, 20, Madrid, enero 1961
- Iglesias Feijoo, Luis, "Prólogo" a Jueces en la noche-Hoy es fiesta de Antonio Buero Vallejo, Madrid, Espasa-Calpe, 1981 (Austral)
- "Introducción" a La tejedora de sueños-Llegada de los dioses de Antonio Buero Vallejo, Madrid, Cátedra, 1985 (Letras hispánicas)
- "Introducción" a Diálogo secreto Fantasía en dos partes de Antonio Buero Vallejo, Madrid, Espasa-Calpe, 1985 (Austral)
- Imbert, Julio, "Con Antonio Buero Vallejo en el café Gijón", La Nación, Buenos Aires, 11 julio 1965
- Johnston, David, "Introducción" a Música cercana de Antonio Buero Vallejo, Madrid, Espasa-Calpe, 1990 (Austral)
- Labajo, Aurelio, Buero Vallejo. Antología teatral, Madrid, Cocusa, 1966

- Larín Entralgo, Pedro, Discurso de contestación al de ingreso de Buero - Vallejo en la Academia Española, en A.B.V., García Lorca ante el es-
perpento, Madrid, 1972
- Martí Zaro, Pablo, "Buero y su teatro", Pulso, O. Barcelona, febrero -
1962. Reimpreso en Antonio Buero Vallejo, Teatro, Madrid, Taurus, -
1968
- Martínez Montesinos, Arcadio, "Polémica sobre El tragaluz", Primer Acto,
94, marzo 1968
- Martínez Romero, "Antonio Buero Vallejo, premio March 1959", Las Provin-
cias, Valencia, 19 diciembre 1959
- Mazario, Carmen, "Un soñador para un pueblo", Revista de la Institución
Teresiana, Madrid, febrero 1959
- "El teatro de Buero Vallejo", Eidos, 11, Madrid, julio-diciembre 1959
- Monleón, José, "Buero, historia de una responsabilidad", Presencia, 2, -
Madrid, diciembre 1962
- "El concierto de San Ovidio, de Antonio Buero Vallejo", Primer Acto, -
38, diciembre 1962
- "Un teatro abierto", en Antonio Buero Vallejo, Teatro, Taurus, 1968
- "Mito, un libro de Buero para una ópera" en Primer Acto, 100-101, no-
viembre-diciembre 1968
- Montero, Isaac, "Una baraja en tres posturas", La Estafeta Literaria, -
105, 1957
- "El tragaluz, de Antonio Buero Vallejo", Nuevos horizontes (Ateneo Es-
pañol de México), 3-4, enero-abril 1968
- Muñiz, Carlos, "Antonio Buero Vallejo, ese hombre comprometido", Primer
Acto, 38, diciembre 1962
- Olmo, Lauro, "Antonio Buero Vallejo: el compañero", Cuadernos de Agora,
79-82, mayo-agosto 1963
- Osuna, José, "Las dificultades de mi puesta en escena" en Primer Acto, -
90, noviembre 1967. Reimpreso en Antonio Buero Vallejo, Teatro
- Pániker, Salvador, "Antonio Buero Vallejo", en Conversaciones en Madrid,
Barcelona, Kairós, 1959
- Paso, Alfonso, "Las meninas. Libre interpretación de la historia", Pri-
mer Acto, 19, enero 1961
- Pastor, Miguel Angel, "España en el Español. Un estreno de Buero Valle-
jo", Cisne, Valladolid, marzo 1959

- 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 Cuadernos El Público, 13, 1986
- Pérez Minik, Domingo, "Buero Vallejo o la restauración de la máscara", - en Teatro Europeo Contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1961
- Prieto, Antonio, "Historia de una escalera. Análisis de la obra teatral de Buero Vallejo", Hoy, México, 25 marzo 1950
- Rodríguez Moñino y Soriano, R., "Irene o el tesoro", Nueva etapa, Madrid, enero 1956
- Rodríguez-Puértolas, J., "Tres aspectos de una misma realidad en el teatro español contemporáneo: Buero, Sastre, Olmo", Hispanófila, 31, - septiembre 1967
- Roig, S. J., Rosendo, "Talante trágico del teatro de Buero Vallejo", - Razón y Fe, CLVI, noviembre 1957
- "Teatro para la juventud actual. Entrevista con Antonio Buero Vallejo", Aún, 59, Madrid, abril 1964
- Sainz de Robles, Federico Carlos, "Estudios, retratos literarios, notas, selección y apéndices", en El teatro español, historia y antología, Madrid, Aguilar, 1943
- "Nota preliminar" a El divino impaciente, El testamento de la mariposa, Metternich de José María Pemán, Madrid, Aguilar, 1946 (Crisol)
 - "Prólogo, notas y apéndice" a Teatro Español 1949-1950, Madrid, Aguilar, 1949 (Literaria)
 - "Prólogo, notas y apéndice" a Teatro Español 1957-1958, Madrid, Aguilar, 1959 (Literaria)
- Salvat, Ricardo, "Prólogo" a Años difíciles, A. Buero Vallejo, L. Olmo y A. Gala, Barcelona, Bruguera, 1977
- Sastre, Alfonso, "El premio Lope de Vega 1949", La Hora, Madrid, 6 noviembre 1949
- "Teatro imposible y pacto social", Primer Acto, 14, mayo-junio 1960
 - "A modo de respuesta", Primer Acto, 16, septiembre-octubre 1960
 - La revolución y la crítica de la cultura, Barcelona, Grijalbo, 1970

- Serra, Antonio, "Bueno Vallejo visto por Ricardo Doménech", Ultima Hora, Palma de Mallorca, 12 enero 1967
- Sordo, Enrique, "Bueno Vallejo y Madrugada", Revista, 92, Barcelona, 14 enero 1954
- "Sobre el teatro español contemporáneo", Revista, 330, Barcelona, 1958
 - "Un soñador para un pueblo", Revista, Barcelona, 16 julio 1960
- Taibo, Paco Ignacio, "Antonio Bueno Vallejo y su última puerta. Quién es el hombre de En la ardiente oscuridad", Claridades, México, 1959
- Torre, Claudio de la, "Mis estrenos de Bueno Vallejo", en Antonio Bueno Vallejo, Teatro
- Torrente Ballester, Gonzalo, "Bueno Vallejo", en Panorama de la literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1961
- Triana, José, Teatro español actual Aub, Bueno Vallejo, Sastre, Arrabal, La Habana, Instituto del Libro, 1970

7.3 LIBROS Y ESTUDIOS DE CONJUNTO SOBRE EL TEATRO CONTEMPORÁNEO QUE TRATAN A BUERO VALLEJO

- Amorós, Andrés, Mayoral, Marina y Nieva Francisco, Análisis de cinco comedias (Teatro español de la posguerra), Madrid, Castalia, 1977, pp. 96-137
- Aragonés, Juan Emilio, Teatro español de posguerra, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971, pp. 19-25
- Aubrun, Charles V., Histoire du théâtre espagnol, París, PUF, 1970, pp. 120-122 (Que sais-je?)
- Borel, Jean Paul, El teatro de lo imposible, Madrid, Guadarrama, 1966, - pp. 225-278
- Edwards, Gwynne, Dramatist in perspective: Spanish theatre in the twentieth century, Cardiff, University of Wales Press, 1985, pp. 172-218
- Elizalde, Ignacio, Temas y tendencias del teatro actual, Madrid, Cupsa, 1977, pp. 166-207
- Forys, Marsha, Antonio Buero Vallejo and Alfonso Sastre. An annotated bibliography, Londres, The Scarecrow Press, 1988, pp. 3-150
- García Lorenzo, Luciano, Documentos sobre el teatro español contemporáneo, Madrid, SGEL, 1981, pp. 115-126 y 404-405
- El teatro español hoy, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 120-131
- García Pavón, Francisco, El teatro social en España (1895-1962), Madrid, Taurus, 1962, pp. 134-145
- García Templado, José, Literatura de la posguerra: El teatro, Madrid, - Cincel, 1981, pp. 39-49
- Giuliano, William, Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo, Nueva York, Las Américas, 1971, pp. 75-162
- Guerrero Zamora, Juan, Historia del teatro contemporáneo, tomo IV, Barcelona, Juan Flors, 1967, pp. 79-92
- Holt, Marion P., The contemporary spanish theater (1949-1972), Boston, Twayne, 1975, pp. 110-128
- Isasi Angulo, Amando C., Diálogos del teatro español de la posguerra, - Madrid, Ayuso, 1974, pp. 45-81
- Marquerie, Alfredo, Veinte años de teatro en España, Madrid, Editora Nacional, 1959, pp. 177-187

- Medina, Miguel Angel, El teatro español en el banquillo, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 49-56
- Mignon, Paul-Louis, Historia del teatro contemporáneo (traducción: Jesús Torbado), Madrid, Guadarrama, 1973, pp. 270-271
- Molero Manglano, Luis, Teatro español contemporáneo, Madrid, Editora Nacional, 1974, pp. 80-97
- Oliva, César, El teatro desde 1936, Madrid, Alhambra, 1989, pp. 233-262
- Pérez Minik, Domingo, Teatro europeo contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 381-395
- Pérez-Stansfield, María Pilar, Direcciones de teatro español de posguerra, Madrid, Porrúa, 1983, passim
- Rodríguez Alcalde, Leopoldo, Teatro español contemporáneo, Madrid, Epesa, 1973, pp. 182-187
- Ruiz Ramón, Francisco, Estudios de teatro español clásico y contemporáneo, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1978, pp. 176-183, 198-203, 222-226
- Historia del teatro español. Siglo XX, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 337-384
- Salvat, Ricard, El teatre contemporani, tomo II, Barcelona, Edicions 62, 1966, pp. 227-231
- Sordo, Enrique, "El teatro español desde 1936 a 1966", Historia general de las literaturas hispánicas, tomo VI, Barcelona, Vergara, 1967, pp. 781-787
- Torrente Ballester, Gonzalo, Teatro español contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 390-400 y 588-595
- Urbano, Victoria, El teatro español y sus directrices contemporáneas, Madrid, Editora Nacional, 1972, pp. 195-210
- Valbuena Prat, Angel, Historia del teatro español, Barcelona, Noguer, 1956, pp. 657-663
- Villegas, Juan, La interpretación de la obra dramática, Santiago de Chile, Edit. Universitaria, 1971, pp. 40-41, 44, 50, 68, 86 y 89-90

7.4 BIBLIOGRAFIA GENERAL PARA LA REALIZACION DE ESTE TRABAJO

- Alborg, Juan Luis, Historia de la literatura española, Madrid, Gredos, - 1966
- Altamira, Rafael, Manual de historia de España, Buenos Aires, Sudamericana, 1946
- Alvaro, Francisco, El espectador y la crítica; el teatro en España, Valladolid, Server-Cuesta, 1959
- Amorós, Andrés, Introducción a la literatura, Madrid, Cátedra, 1980
- Andueza, María, Siglo XX: Teatro y ensayo, México, Anúes, 1976
- Aristóteles, El arte poética, Madrid, Espasa-Calpe, 1964 (Austral)
- Artaud, Antonin, El teatro y su doble, Buenos Aires, Sudamericana, 1964
- Bache Cortés, Yolanda y Fernández, Isabel Irma, Pascual Duarte y Alfanhuf. Dos actitudes de posguerra, México, UNAM, 1980
- Bajtín, Mijail, Teoría y estética de la novela Trabajos de investigación, Madrid, Taurus, 1989
- Ballester Escalos, Rafael, Historia de la humanidad, Barcelona, Danal, - 1973
- Béhar, Henri, Sobre teatro dadá y surrealista, Barcelona, Barral, 1971
- Benavente, Jacinto, Al fin, mujer-La honradez de la cerradura, Madrid, - Espasa-Calpe, 1964 (Austral)
- Los intereses creados, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1963 (Austral)
- La malquerida-La noche del sábado, Madrid, Espasa-Calpe, 1963 (Austral)
- Bentley, Eric, La vida del drama, México, Paidós, 1983
- Borel, Jean Paul, El teatro de lo imposible, Madrid, Guadarrama, 1966
- Borges, Jorge Luis, El aleph, Buenos Aires, Alianza, 1971
- Brecht, Bertold, Escritos sobre teatro, Buenos Aires, Ediciones Nueva - Visión, 1970
- La política en el teatro, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1972
- 5 dificultades para quien escribe la verdad-Los 7 pecados capitales - del pequeño burgués, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1985

- Breton, André, Manifiestos del surrealismo, Madrid, Guadarrama, 1969 -
(Universitaria de Bolsillo)
- Broué, Pierre y Emile Temine, La revolución y la guerra de España, Méxi-
co, Fondo de Cultura Económica, 1962
- Brow, Gerald G., Historia de la literatura española. El siglo XX, Barce-
lona, Ariel, 1974
- Brustein, Robert, De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro, Buenos -
Aires, Troquel, 1970
- Bujvald, N., Teatro, Buenos Aires, Aporte, 1959
- Calvo Sotelo, Joaquín, "Milagro en la plaza del progreso" en Teatro Es--
pañol 1953-1954, Madrid, Aguilar, 1955
- Calvoressi, Peter, Guerra total. La Segunda Guerra Mundial en Oriente, -
Madrid, Alianza Editorial, 1979
- Camus, Albert, Teatro escogido, México, Aguilar, 1965
- Caro, Pio, El neorrealismo cinematográfico italiano, México, Alameda, -
1955 (Estela)
- Casona, Alejandro, Flor de leyendas, La sirena varada, La dama del alba,
La barca sin pescador, México, Porrúa, 1979 (Sepan cuántos...)
- Castro Américo, "Prólogo y esquema biográfico" a El ingenioso hidalgo -
don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra, México, -
Porrúa, 1968 (Sepan cuántos...)
- Cervantes Saavedra, Miguel de, El ingenioso hidalgo don Quijote de la -
Mancha, México, Porrúa, 1968 (Sepan cuántos...)
- Cierva, Ricardo de la, Historia del franquismo. Origen y configuración,
Barcelona, Planeta, 1975
- Cramsig, Hilde F., Teatro y censura de la España franquista, Nueva York,
P. Long, 1984
- D'Amico, Silvio, Historia del teatro universal, Buenos Aires, Losada, -
1956
- Díaz-Plaja, Guillermo, Hacia un concepto de la literatura española, Ma--
drid, Espasa-Calpe, 1962 (Austral)
- Historia de la literatura española, Historia de la literatura mexicana
de Francisco Monterde, México, Porrúa, 1966
- Díez Canedo, Enrique, Artículos de crítica teatral, el teatro español de
1914 a 1936, Madrid, J. Moritz, 1968

- Duvignaud, Jean, Sociología del teatro Ensayo sobre las sombras colectivas, México, Fondo de Cultura Económica, 1965
- Echegaray, José de, El gran galeoto en El teatro español, historia y antología, T. VII, Madrid, Aguilar, 1943
- Eliade, Mircea, El mito del eterno retorno; arquetipos y repeticiones, - Madrid, Alianza, 1972 (El libro de bolsillo)
- Mito y realidad, Madrid, Guadarrama, 1968 (Punto omega)
- Elizalde, Ignacio, Temas y tendencias del teatro actual, Madrid, Cupsa, 1977
- Eurípides, Las diecinueve tragedias, México, Porrúa, 1970 (Sepan cuántos...)
- Frazer, James George, La rama dorada, magia y religión, México, Fondo de Cultura Económica, 1956 (Sección de obras de sociología)
- García, Evaristo, Teatro de Luigi Pirandello, La Habana, Instituto cubano del libro, 1973
- García Lorca, Federico, Obras completas, Aguilar, Madrid, 1972
- Gelber/Dürrenmatt/Albee/Weiss, Teatro de la crueldad, La Habana, Instituto del libro, 1967
- Girodoux, Jean, No habrá guerra de Troya, Madrid, Alfil, 1959 (Teatro)
- Gisselbrecht, Andre, Introducción a la obra de Bertold Brecht, Buenos Aires, La Pléyade, 1973
- González del Valle, Luis, La tragedia en el teatro de Unamuno, Valle Inclán y García Lorca, Nueva York, E. Torres, 1975 (Torres Library of literary studies)
- Gossner, John, Teatro moderno Edición aumentada de forma e idea del teatro moderno, México, Letras, 1967
- Gray, Ronald, Brecht dramaturgo, Madrid, Ultramar, 1979
- Grimberg, Carl, Historia universal El siglo XX Las grandes guerras y la conquista del espacio, México, Daimon, 1983
- Grotowski, Jerzy, Hacia un teatro pobre, México, Siglo veintiuno, 1974
- Guerrero Zamora, Juan, Historia del teatro contemporáneo, Barcelona, - Flors, 1961
- Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, La Habana, - Edición Revolucionaria, 1966

- Hayes, Carlton J. H., Misión de guerra en España, México, Jus, 1946
- Heidegger, Martin, Kant y el problema de la metafísica, México, Fondo de Cultura Económica, 1959
- Homero, La odisea, México, Porrúa, 1974 (Sepan cuántos...)
- Ibañurrí, Dolores, Guerra y revolución en España, Moscú, Progreso, 1966
- Ibsen, Henrik, Teatro completo, Madrid, Aguilar, 1959
- Ignatov, S., El teatro europeo en los tiempos modernos (Desde la revolución francesa hasta nuestros días), T. II, Buenos Aires, Futuro, S. R.L., 1958
- Jackson, Gabriel, La república española y la guerra civil 1931-1939, - Barcelona, Crítica, 1976
- Jacquot, Jean y colaboradores, El teatro moderno Hombres y tendencias, - Buenos Aires, Eudeba, 1967
- Lope de Vega y Carpio, Félix, El arte nuevo de hacer comedias, Madrid, - Espasa-Calpe, 1967 (Austral)
- Lukács, Georg, Ensayos sobre el realismo, Buenos Aires, Siglo veinte, - 1965
- Significación actual del realismo crítico, México, Era, 1967
- MacGowan, Kenneth y Melnitz, William, Las edades de oro del teatro, Mé-- xico, Fondo de Cultura Económica, 1964 (Popular)
- Maeterlinck, Maurice, El pájaro azul, Buenos Aires, Losada, 1944
- Teatro, Madrid, Aguilar, 1958
- Mainer, José-Carlos, Literatura y pequeña burguesía en España, Madrid, - Edicusa, 1972
- Maza, Francisco de la, Antiguas historias de amor, México, Ed. Alberto - Dallal, 1968
- Menéndez Pidal, Ramón, Los españoles en la historia, Buenos Aires, Espa-- sa-Calpe, 1959 (Austral)
- Mignon, Paul-Louis, Historia del teatro contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1973
- Miller, Arthur, Después de la caída, Buenos Aires, Losada, 1965 (Teatro en el teatro)
- El precio, Caracas, Tiempo nuevo, 1970

- Miller, Arthur, Teatro: La muerte de un viajante. Todos eran mis hijos, Buenos Aires, Losada, 1959 (Gran teatro del mundo)
- Miralles, Alberto, Nuevos rumbos del teatro, Navarra, Salvat, 1975
- Monleón, José, El teatro del 98 frente a la sociedad española, Madrid, -
Cátedra, 1975
- Nicoll, Allardyce, Historia del teatro mundial desde Esquilo a Anouilh, Madrid, Aguilar, 1964
- Nenni, Pietro, La guerra de España, México, Era, 1964
- Nietzsche, Friedrich, El origen de la tragedia, Madrid, Espasa-Calpe, -
1943
- O'Neill, Eugene, "El gran dios Brown" en Obras escogidas, Madrid, Agui--
lar, 1963 (Premio Nobel)
- Orozco Torre, Arturo, Rasgos y correlaciones en los autos profanos de -
Xavier Villaurrutia, México, UNAM, Tesis, 1972
- Poesía Contemporánea, México, Anúes, 1976
- Ovidio Nason, Publio, Las metamorfosis, México, Porrúa, 1982 (Sepan -
cuántos...)
- Parker, Jack Horace, Breve historia del teatro español, México, 1957 -
(Manuales Studium)
- Parker, R. A. C., Historia universal El siglo XX Europa, 1918-1945, Mé--
xico, Siglo veintiuno, 1978
- Pavis, Patrice, Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiolo--
gía, Barcelona, Paidós, 1980
- Paz, Octavio, El arco y la lira, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura -
Económica, 1956
- Pérez Galdós, Benito, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1951
- Pérez-Stansfield, María del Pilar, Direcciones del teatro español de -
posguerra; ruptura con el teatro burgués y radicalismo contestario, -
Madrid, Porrúa, 1983
- Petrie, A., Introducción al estudio de Grecia Historia, antigüedades, -
México, Fondo de Cultura Económica, 1964 (Breviarios)
- Pijoan, José, Historia universal, Vol. 12, México, Salvat, 1980
- Pirandello, Luigi, Obras completas, Buenos Aires, Plaza & Janes, 1965

- Rest, Jaime, El teatro moderno, Buenos Aires, Centro editor de América -
Latina, 1967
- Reyes, Alfonso, La crítica en la edad ateniense en Obras completas, Vol.
XIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Letras mexicanas)
- Ricoeur, Paul, Tiempo y narración, 3 volúmenes, Madrid, Cristiandad, -
1987
- Rfo, Angel del, Historia de la literatura española, Nueva York, Reinhart
and Winston, 1963
- Risco, Antonio, La estética de Valle-Inclán, en Los esperpentos y en El
ruedo ibérico, Madrid, Gredos, 1966
- Rivera, Virgilio Aniel, La composición dramática. México, UNAM-GEGSA, -
1989
- Rougemont, Denis de, Amor y occidente, México, Leyenda, 1945
- Rutledge Southworth, Herbert, El mito de la cruzada de Franco, Crítica -
bibliográfica, París, Ruedo Ibérico, 1963
- Ruiz Ramón, Francisco, Estudios sobre teatro español clásico y contempo-
ráneo, Madrid, Catedra, 1978
- Historia del teatro español siglo XX, Madrid, Catedra, 1975
 - Historia del teatro español 1, Madrid, Alianza, 1970
- Sagrada Biblia, Barcelona, Herder, 1965
- Sainz de Robles, Federico Carlos, Ensayo de un diccionario de la litera-
tura, Madrid, Aguilar, 1965
- Sarrailh, Jean, La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII,
México, Fondo de Cultura Económica, 1957
- Sartre, Jean Paul, El existencialismo es un humanismo, México, Quinto -
Sol, 1990
- El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica, Buenos Aires, -
Losada, 1966
 - Teatro, México, Cicerón, 1949
- Sastre, Alfonso, Anatomía del realismo, Barcelona, Seix Barral, 1966
- Serrau, Geneviève, Historia del "Nouveau théâtre", México, Siglo veintiu-
no, 1967 (Siglo XXI El hombre y sus obras)
- Solórzano, Carlos, El teatro latinoamericano en el siglo XX, México, -
Pormaca, 1964 (Pormaca)
- Steiner, George, La muerte de la tragedia, Caracas, Monte Avila, 1970

- Teatro español actual, Madrid, Fundación Juan March, Cátedra, 1977
- 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 muralla, Pemán: Las tres etcéteras de Don Simón, Neville: Alta fidelidad, Paso: Cosas de papá y mamá, - Olmo: La camisa, Ruiz Iriarte: Historia de un adulterio, México, Porrúa, 1977 (Sepan cuántos...)
- Thomas, Hugh, La guerra civil española, París, Ruedo Ibérico, 1961
- Thomson, David, Historia mundial de 1914 a 1968, México, Fondo de Cultura Económica, 1959 (Breviarios)
- Torre, Guillermo de, Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid, Guadarrama, 1971 (Historia, ciencia, sociedad)
- Torri, Julio, La literatura española, México, Fondo de Cultura Económica, 1969 (Breviarios)
- Unamuno, Miguel de, El caballero de la triste figura, Buenos Aires, - Espasa-Calpe, 1945 (Austral)
- Vida de don Quijote y Sancho, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949 - (Austral)
- Uscatescu, George, Teatro occidental contemporáneo, Madrid, Guadarrama, 1968 (Punto Omega)
- Valvueda Prat, Angel, Historia de la literatura española, Barcelona, G. Gili, 1968
- Valle-Inclán, Ramón del, Divinas palabras Tragicomedia de aldea, Madrid, Espasa-Calpe, 1964 (Austral)
- Williams, Raymond, El teatro de Ibsen a Brecht, Barcelona, Península, - 1975 (Historia, ciencia, sociedad)
- Williams, Tennessee, Verano y humo La noche de la Iguana, Buenos Aires, - Losada, 1964
- Piezas cortas, Madrid, Alianza, 1970
- Xirau, Ramón, Introducción a la historia de la filosofía, México, UNA, - (Textos universitarios)