FJM-Enc-Rui

Estudios sobre teatro español cl Ruiz Ramón, Francisco, 1930-2015 1032508



Biblioteca FJM

El profesor Francisco Ruiz Ramón es bien conocido como historiador del teatro español desde sus orígenes a nuestros días. Pero la historia, como género descriptivo y aportador de datos, no permite a veces abondar suficientemente en las estructuras de contenido y entramado formal que conlleva la dramaturgia. En esta obra el autor encuentra la oportunidad para detenerse en dos fases del teatro español: la comedia del Siglo de Oro y el teatro actual. Para el primero se aportan unas nuevas y no excluyentes vías de acceso y sobre el segundo se hace un balance crítico y globalizador. Todo ello con una sagacidad crítica no común.

## FRANCISCO RUIZ RAMON

Estudios de teatro español clásico y contemporáneo



FUNDACIÓN JUAN MARCHICÁTEDRA

FUNDACIÓN JUAN MARCH/CÁTEDRA

Fundación Juan March (Madrid)





Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo

orthic shall are a

FJM- Enc - Rui Francisco Ruiz Ramón

# Estudios sobre teatro español clásico y contemporáneo







FUNDACIÓN JUAN MARCH • CATEDRA
CRÍTICA LITERARIA

La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente con las opiniones de los autores cuyas obras publica.

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados por la Fundación Juan March a centros culturales y docentes.

Cubierta: Diego Lara

Derechos exclusivos de la edición en castellano:

© 1978. FUNDACIÓN JUAN MARCH Y EDICIONES CATEDRA Don Ramón de la Cruz, 67. Madrid-1 Depósito legal: M. 35.051-1978

ISBN: 84-376-0160-6 Printed in Spain

Impreso en Velograf. Tracia, 17. Madrid-17

Papel: Torras Hostench, S. A.

Avis	0 AL LECTOR	11
Prim	IERA PARTE. Para una lectura del teatro clásico	
	Breve nota preliminar	15
	Introducción	17
I.	De algunos principios metodológicos	21
II.	El universo cerrado del drama de honor	45
III.	Don Juan y la sociedad del Burlador de Sevilla	71
IV.	El héroe trágico de Calderón en Los cabellos de Absalón	97
	Breve nota final	119
Segt	UNDA PARTE. De Valle-Inclán a Martín Recuerda	
	Breve nota preliminar	123
I.	La invisibilidad del teatrol español contemporáneo	125
II.	Dramaturgias del siglo xx	147
	1. Las tres primeras décadas	147
	2. Las dramaturgias de la sociedad de censura	173
III.	Un teatro del Huis-clos	195
IV.	Introducción al drama histórico contempo- ráneo	215
V.	De algunas contradicciones del teatro de la sociedad de censura	243
		~

A José Martín Recuerda, que tan vitalmente ha sabido montar a los clásicos.

A mis estudiantes de teatro de Purdue.

4

market of the former to be a first former

### Aviso al lector

Las páginas de la Primera Parte de este libro deben su origen a la invitación con que en febrero de 1977 me honró la Fundación «Juan March» para impartir en Madrid un curso universitario de cuatro lecciones. La Segunda Parte reúne los textos de las lecciones de dos cursos universitarios ofrecidos en dos semanas consecutivas del mes de octubre de 1977, bajo los auspicios de la Fundación «Juan March» en Madrid y de la Universidad de Salamanca.

Doy las gracias a ambas instituciones por su generosa invitación. Y muy especialmente al doctor Andrés Amorós, director de Actividades Culturales de la Fundación «Juan March», y al doctor Eugenio de Bustos Tovar, director de los cursos para extranjeros de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Salamanca, sin cuya iniciativa, apoyo constante y generoso entusiasmo nada hubiera sido posible. Igualmente agradezco a José Martín Recuerda me abriera la Cátedra de Teatro «Juan del Enzina» en la Universidad de Salamanca para hablar de teatro clásico en el inolvidable recinto del Aula «Miguel de Unamuno».

También quiero dar las gracias al Decano de la Facultad de Humanidades de Purdue University, doctor Robert Ringel, y a los jefes del Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras, doctor Don Walther y doctor Wolfgang Moelleken, que me autorizaron a ausentarme de mi Departamento en pleno semestre. Asimismo, quiero expresar mi gratitud a mis colegas los doctores Djelal Kadir y Arthur Chandler, quienes accedieron a ocuparse en mi ausencia de mis tareas administrativas.

to be a second to the second t

and the last telephone and te

#### PRIMERA PARTE

## Para una lectura del teatro clásico

not be reason to mental

# Breve nota preliminar

Mesons and a state was the state of the stat

all played the block of the strain and the same

To be the state of the state of the state of

Quisiera puntualizar algo que me parece importante, no como justificación de las páginas que siguen, pues soy yo el menos indicado para justificarlas, sino como somera indicación de intenciones y propósitos: esta Primera Parte no se propone invalidar ningún tipo de aproximación al teatro español del Siglo de Oro, sino sugerir modestamente posibles vías de lectura de nuestro teatro clásico. Toda pretensión de defender una única vía de lectura sería no sólo incurrir en impertinente e inadmisible presunción, sino, peor aún, negar el espíritu mismo y el más básico de los principios en que se funda toda la hermosa aventura de la crítica literaria: su radical antidogmatismo y su abierta problematicidad.

Si además consideramos que el teatro clásico español, con su inmensa producción, pudiera responder a aquella definición, recordada por Ortega y Gasset, que el gran historiador Mommsen diera del imperio romano como «un vasto sistema de incorporación», nada sería más inadecuado y absurdo que pretender en el terreno de la crítica literaria aplicar a su lectura «un breve sistema de exclusión».

Si alguna virtud o alguna utilidad tienen estas páginas, estarán menos en su capacidad para abrir ñol, o para cerrar otras, que para suscitar, si es que incluso lo consiguen, ese fecundo desacuerdo que obligue a replantearse viejos problemas o compela a plantear nuevas aproximaciones. Y si aun ni esto último consiguiera, sólo me queda pedir perdón al paciente o impaciente lector.

Finalmente, queremos asimismo advertir que no consideramos estas páginas como un estudio sobre el teatro español del Siglo de Oro, sino como simples notas introductorias al acto crítico, o me-

ramente desinteresado, de su lectura.

#### Introducción

Ante la obra dramática caben, como es obvio, distintas actitudes críticas y, consecuentemente, distintos tipos de lectura, no todos igualmente adecuados a su objeto, aunque casi todos —para decirlo con intención cervantina— más o menos interesantes, por una o por otra razón. Sin embargo, la mejor lectura —es decir, la más coherente— será, sin duda, aquélla que respete y se amolde a la estructura propia del drama en general, y del drama en cuestión, en particular.

Lo decisivo en el estudio de esa estructura dramática no es la descripción estática del sistema ni el análisis aislacionista de cada uno de los elementos por separado, sino la atención a la organización interna del sistema, con especial cuidado de no perder de vista la funcionalidad —concreta, no abstracta— de cada uno de los elementos ni la índole dinámica de sus múltiples relaciones y

correlaciones.

Cuando, además, se trata de leer textos clásicos, la distancia entre el tiempo histórico de autor y público primero del texto y el tiempo histórico del lector contemporáneo aumenta los riesgos que toda lectura de por sí comporta.

El primero de esos riesgos consiste en desenterrar un cadáver mal enterrado para tenerlo que volver a enterrar en el mismo acto de lectura sin haber conseguido resucitarlo. El segundo, en resucitarlo artificialmente poniendo de pie un cuerpo luiosamente vestido y adornado, pero que en nada o en muy poco se parece al vivo original. En ambos riesgos, sin vencerlos airosamente, han incurrido no pocas lecturas contemporáneas de los clásicos, incluidas en ellas, naturalmente, los montajes escénicos actuales de nuestros dramaturgos clásicos. El problema está en conseguir dar con la relación necesaria entre lo actual v lo clásico. Si consideramos el montaje teatral de un texto clásico como el resultado de una lectura total, integrando todos sus niveles —del lingüístico al gestual, etc..., lo que ese montaje idealmente hace, es permitir que el puro hacer del texto cree su propio espacio dramático, mediante un hacer explícito en el escenario —es decir, en un espacio físico—, lo que está implícito en el texto mismo. No se trata, pues, ni de una manipulación ni de una acomodación arbitraria del texto, sino de revelar su estructura profunda, operación ésta mucho más rigurosa que aquélla otra que utiliza el texto como pretexto para un nuevo texto, por muy brillante y rica que la traición -quiero decir, la operación manipuladora— sea. La función de los creadores del espectáculo teatral —del director al actor y al escenógrafo-, pero también del crítico lector, no es tanto la de inventar, como la de revelar lo ya inventado, descubriendo la relación dialéctica entre la significación pasada y el sentido presente del texto clásico 1. Ese texto no es, por otra parte, un elemento más o un elemento entre otros del espectáculo, sino su fuente y su núcleo, el único lugar donde éste está ya cabal y completo, en estado de latencia y disponibili-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Para el problema de la relación entre lo clásico y lo actual puede verse el estudio de Robert Weimann, Structure and Society in Literary History. Studies in the History and Theory of Historical Criticism, The University Press of Virginia, 1976.

dad. De lo que se trata es de revelarlo dinámicamente en un espacio físico concreto. Pero ese espacio físico concreto debe responder a una doble exigencia: la interna del espacio dramático del texto y la externa, aunque igualmente interiorizada, del espacio histórico del presente en que es montado y, claro está, previamente leído. Esa misma relación dialéctica entre espacio dramático interior y espacio histórico exterior —interior y exterior por relación al texto— se dio también, si se trata de un texto válido —v su validez viene dada por esa relación— en el tiempo histórico pa-sado en que el texto fue creado. Lo que varía, pues, entre un texto de 1635 - pongo por casoy ese mismo texto en 1977, es el espacio histórico. pero no la necesidad de la relación, a niveles múltiples, entre uno y el mismo espacio dramático y los dos, o los sucesivos, espacios históricos. Es precisamente la actualidad de dicha relación, cualquiera que sea el espacio histórico, la condición y la prueba de su vitalidad y de su validez formal y semántica. Si no sucede así y hay que manipularlo para que así suceda, inventando un nuevo texto a partir del viejo texto, es que éste está muerto, en cuyo caso estamos resucitando un cadáver. Lo cual sucede y está sucediendo en multitud de montajes o lecturas críticas de nuestros días, o porque no vemos textos vivos o porque preferimos explotar -en los dos sentidos mayores del vocablo- lo muerto para lucimiento propio. Cosa comprensible, aunque poco honesta, pues que se hace siempre a costa del texto clásico.

Un tercer riesgo —tal vez debiera llamarlo tentación— de la lectura actual de un texto del pasado, es aquella fácil y socorrida simplificación en que vienen a desembocar multitud de trabajos que a sí mismos se denominan «sociológicos», y que consiste en establecer conexiones pretendidamente analógicas entre drama y sociedad, o dentro de la terminología que vengo usando, entre

espacio dramático y espacio histórico, pues se pierde de vista el hecho obvio de que el primero no es nunca la traducción ni el reflejo del segundo, ya que lo puesto en aquél no es completamente lo dado en éste, sino también y sobre todo, lo no dado aún, al menos explícitamente, pero dable. El espacio dramático no es la respuesta a lo ya respondido en el espacio histórico, sino las respuestas —tácitas sólo y sólo en apariencia, pues su esencia es la de la interrogación— a las preguntas de las que es matriz el espacio histórico. Sólo porque esto es así, y en cuanto así es, nos es lícito predicar con plenitud de sentido la relación dialéctica entre ambos espacios.

## De algunos principios metodológicos

Tratemos de delimitar algunos de los principios metodológicos básicos —tal vez más modestamente, es decir, más realistamente, debiera hablar de «consideraciones» y no de principios— que van a guiar nuestra lectura del teatro clásico español.

1. Todo drama, según apuntaba al principio, es un complejo sistema de signos en relación, ninguno de los cuales goza de autonomía suficiente para convertirse en medida única o, a lo menos, privilegiada, de su significado global, ni siquiera el lenguaje, el más denso y rico del sistema. Éste está construido, dado el carácter espacio-temporal de la acción dramática, según un orden del que es responsable mayor, si no único, el dramaturgo, orden que por no ser natural ni dado de antemano, sino consecuencia de una decisión y una elección de su creador, se convierte en el primero de los signos del sistema como matriz que es -y matriz estructurante, es decir dinámica- del resto de los elementos del drama. La primera de las consideraciones metodológicas de nuestra lectura será, pues, tener muy en cuenta ese orden, pues que éste -repito- no obedece al azar, sino a un propósito y a una intención.

Oue unos acontecimientos ocurran antes que otros, y unas situaciones preceden a otras, y aparezcan unos personajes antes que otros, por no ser fortuito, sino fruto de un principio ordenador y consecuencia de un designio estructural, debe obligarnos a atender cuidadosamente a la significación intrínseca de tal principio o designio, y a pensar -válganos Pero Grullo- no sólo que todo lo que está en el drama está por algo v cumple una función, sino también que está ahí donde está, y no antes ni después, por algo, cumpliendo una función precisa y concreta. Y aún más: que ese orden determina tanto la específica relación de una situación con la que le precede y le sigue, y de un personaje con otro, como la relación de cada personaje consigo mismo en su modo particular de manifestación en la secuencia temporal de la acción, en el interior de ese universo espaciotemporal propio del drama, así como también la específica relación con el espectador, situado fuera de ese universo y afectado igualmente por ese orden.

Teniendo en cuenta lo anterior, es necesario afirmar que el primer desorden que el críticolector introduce en su lectura, y, por tanto, su 
primera «traición» al texto, consiste en alterar el 
orden dramático de la acción sustituyéndole un 
orden lógico, o pretendidamente lógico, al que 
suele llamarse «argumento». Ese argumento es ya 
el resultado de una manipulación del texto dramático —entendiendo por texto el sistema integral de signos, desde los lingüísticos a los gestuales, y desde los retóricos a los tonales o visuales—, 
manipulación que obedece a un principio interpretativo en virtud del cual se reorganiza el texto, 
y con lo cual se niega o se elimina el primero de 
sus significados: aquél alojado en el orden que el 
dramaturgo eligió darle.

Sírvanos de ejemplo La vida es sueño. Numerosos son los críticos —y no pensamos en uno específico— que empiezan su análisis del drama calderoniano —y especialmente si, además, lo están editando— contándonos su argumento en estos, o parecidos, términos: Basilio, rey de Polonia, para que no se cumpla el horóscopo que augura la tiranía y crueldad del príncipe Segismundo, encierra a su hijo, apenas nacido, en una torre y anuncia que nació muerto...

Ciertamente el crítico cuenta algo que está en La vida es sueño, pero no como está en La vida es sueño. Si Calderón no empezó su drama con el discurso de Basilio, sino de otra muy distinta manera, es de suponer que debió tener sus razones para el orden que eligió. Pero, a su vez, ese orden que eligió está ya operando simultáneamente sobre el espectador que asiste a la representación de la acción, sobre el propio discurso de Basilio, que vendrá sólo después, y sobre todo las escenas que ocurren antes del discurso. Parece indudable que si el drama se abriera con el discurso de Basilio, éste y toda la acción de La vida es sueño tendrían otro sentido.

Lo primero que, en realidad, descubrimos, guiados por dos personajes desconocidos, que entran abruptamente en el espacio escénico, es una zona de oscuridad de donde brota, como de la misma noche, un ruido de cadena, primero, según lo interpreta uno de los personajes, y una voz de hombre que plane su miseria y su infelicidad. No la voz de un príncipe, ni siquiera de un individuo con nombre. Sólo una voz de hombre, de un hombre. Como tal la captaba el espectador, quien sin texto escrito, desconocía los nombres. Y porque los desconocía la acción que veía representarse en la escena casi a oscuras, tenía ya, desde el inicio mismo, un sentido distinto de la que el crítico lector pone ya por su cuenta, en virtud de su conocimiento antiteatral de los nombres propios. El personaje que, en lo oscuro, encadenado, se queja, no tiene nombre hasta mucho después, en que Clotaldo lo revela. El hombre del monólogo —el de las célebres décimas— no es, pues, a esa altura del texto, el príncipe Segismundo. Ese hombre, como nosotros, no sabe quién es ni por qué carece de libertad. Sabe, y nos lo hace saber, que sufre, que es infeliz, pero desconoce, como nosotros, qué delito ha cometido para merecer tal castigo, a no ser que tenga razón al pensar que su único delito consista en haber nacido y su culpa en vivir. Como ser humano, como persona racional se siente injustamente disminuido, a causa de su carencia de libertad, ante las demás criaturas de la naturaleza.

Su monólogo es todo él —a la vez desde el personaje y desde el espectador— un sistema de interrogaciones dirigidas a sí mismo y a la Divinidad, testigo invisible, verdadero *Deus absconditus*, encubierto en el vocativo «Cielos», interrogaciones donde la angustia de no entender el sentido de su existencia, el por qué de su estar-así -en-elmundo, y la esencia de ese estar, se expresan con la más rigurosa y nítida lógica. La pregunta final,

¿Qué ley, justicia o razón negar a los hombres sabe privilegio tan suave, excepción tan principal, que Dios le ha dado a un cristal, a un pez, a un bruto y a un ave?

parece llevar en ella una exigencia de respuesta que no se cumple, que no se cumple inmediatamente. A tantas preguntas la Divinidad no da respuesta ninguna. La respuesta la da más adelante, como todos sabemos, el rey Basilio, quien nos declara la identidad del hombre sin nombre del comienzo del drama. Respuesta que no va dirigida, sin embargo, al hombre encadenado en la oscuridad de la torre, sino a los sobrinos, cortesanos, vasallos, deudos y amigos y, principalmente, al

público. Pero ese público, por razón misma del orden dramático de la acción y del contraste entre el espacio físico de la torre y del palacio, como del desnivel semántico entre el contenido de la pregunta y el de la respuesta, ha sido dirigido ya hacia los dos núcleos de sentido —el de la pregunta y el de la respuesta, el de Segismundo y el de Basilio— que el drama desarrollará conflictivamente.

Sustituir el orden dramático de la acción por su supuesto orden lógico es el primer paso —que puede ser fatal— en la alteración del texto, cuyo sentido corre por cauce propio. En la pieza teatral, a diferencia de la tabla de multiplicar, el or-

den de los factores sí altera el producto.

En resumen: el orden dramático de la acción, en sí mismo, emite un haz de significados que tiene importancia capital para el sentido global del drama, porque ese orden es el primero y más bá-

sico de sus principios estructurales.

2. Cada personaje se define dramáticamente por su relación con los otros, pero esa relación no es -vuelvo a recalcarlo enérgicamente- ni espontánea ni natural. Para decirlo de nuevo con Pero Grullo: todo, absolutamente todo lo que está -y su modo de estar y su momento- en la obra dramática, está por y para algo, según ya indicamos, cumple una determinada función, tiene un sentido específico, no aisladamente. sino en relación, y relación dinámica, con el conjunto. Esa relación o ese haz de relaciones no le han sido dados al dramaturgo, ni los ha encontrado éste ya establecidos, sino que los ha creado él, y es de presumir que, al decidir plasmar en el drama ese particular sistema de relaciones internas, y no otro, le ha guiado un propósito, propósito que responde a unas intenciones, las cuales están implícitas precisamente en esas concretas relaciones y no sólo -es lo que sucede en el texto deficiente

o pobre— en las palabras de los personajes. Para interpretar, pues, el sentido de un personaje o de una escena no hay que aislar a aquél o a ésta de los otros personajes o de los otros momentos. ni ambos -personajes y situaciones- del universo en que están integrados. Cada personaje no es, teatralmente, aunque pueda serlo, cuando lo es. psicológicamente, un carácter, o lo que llamamos tal, sino un haz de funciones, y cada escena o situación es -parafraseando a Étienne Souriaula figura estructural formada, en un momento dado de la acción, por un sistema de fuerzas, cada una de las cuales es una función dramática 1. Todo personaje es así, desde un punto de vista estructural, una reciprocidad de personajes, como cada escena una reciprocidad de escenas. El análisis crítico de la estructura dramática exige, en consecuencia, ir de lo estructurado a lo estructurante.

Por otra parte, dada la no espontaneidad del proceso dramático ni de los nexos entre situaciones y entre personajes o entre sus palabras y sus acciones, todo elemento, por mínimo o nimio que nos parezca, en cualquiera de los niveles de la estructura dramática, es significativo y cumple una función particular, y obliga al crítico-lector a no pasarlo por alto.

3. Abordemos una tercera consideración, aquélla que tiene que ver con lo que, provisionalmente, podemos llamar el juego de los puntos de vista.

En todo drama, por razón de su estructura, se produce siempre una relación dialéctica de doble sentido: 1) entre los varios puntos de vista de los personajes dentro del universo del drama, pues cada personaje se interpreta, explícita o implícita-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Les deux cent mille situations dramatiques, París, Flammarion, 1950, pág. 55. Ver también del mismo autor, Les grands problèmes de l'esthetique théatral, París, Centre de Documentation Universitaire, 1963, pág. 26.

mente, a sí mismo y a los demás, al interpretar sus propias acciones y sus estados de conciencia, así como los estados de conciencia y las acciones de los otros personajes. Esos puntos de vista, que pueden coincidir o confligir, son siempre parciales con respecto a la totalidad de la acción y de su sentido global, pues cada personaje -como es obvio- conoce sólo un aspecto parcial de esa acción total y no puede adoptar, en consecuencia, el punto de vista omnisciente. Y 2): entre esos puntos de vista parciales, interiores al mundo del drama, y el punto de vista integral del espectador, único que, desde fuera de ese universo del drama, ve toda la acción, tanto en cada uno de sus sumandos como en la suma total, y capta toda la red de significados, integrando en unidad, y sin eliminar las contradicciones, todos los puntos de vista parciales. Por ello mismo, es también el único que puede captar, no sólo las contradicciones y los conflictos entre los distintos puntos de vista parciales de los personajes, sino también las rupturas, desniveles y desacuerdos entre la palabra del personaje —de cada personaje— y su conducta, así como la no coincidencia entre la palabra dramática —la de todo el drama— y la acción dramática —la de la totalidad del drama. Y lo que es todavía más importante, el espectador puede captar asimismo la contradicción o la oposición entre la interpretación que cada personaje da de la realidad, en el interior de su mundo dramático, y esa misma realidad en sí. Tal oposición, creada por el dramaturgo, es un importante foco o núcleo de sentido del drama.

Un ejemplo patente sería el de *El médico de su* honra, al que voy a referirme muy sucintamente, pues éste lo volveré a tratar más demoradamente

en páginas posteriores.

Don Gutierre mata a su mujer porque, interpretando desde su punto de vista —permítanme que no me detenga ahora en él— los signos que la realidad le ofrece en el interior del mundo en que se mueve y es —su ser es su moverse, y viceversa—, sospecha que es culpable de infidelidad. Pero el espectador, que ha visto lo que el personaje no ha podido ver y oído lo que tampoco el personaje ha podido oír, sabe que Doña Mencía es inocente. El dramaturgo ha construido su drama perfectamente consciente de esa relación dialéctica de doble sentido entre los puntos de vista parciales de los personajes entre sí, y entre éstos y el punto de vista integral del espectador. No tener en cuenta ese juego dialéctico conduce a amputar el significado global del drama, negando un hecho obvio, de básica elementalidad: que el espectador, a diferencia de los personajes, no ve el drama desde dentro del drama, sino desde fuera.

Por ende, es ingenuo pensar que puede identificarse el pensamiento del dramaturgo y el significado del drama con uno de los tres elementos a los que llamaba Aristóteles mythos, ethos y lexis. Pero, por otra parte, no es menos improcedente olvidar que el drama está escrito para ser representado ante un público que ve y oye a cada uno de los personajes y que, por tanto, como señalé antes, capta las contradicciones entre lo que ve y lo que oye, o entre las acciones de todos los personajes y las palabras de cada uno de ellos, o entre los juicios de los personajes y la realidad sobre la que emiten juicios..., etc. El público de El médico de su honra ve que Doña Mencía es inocente y oye los angustiados soliloquios de Don Gutierre; ve que Don Gutierre se equivoca al interpretar los signos escénicos (daga, luz, carta), que se equivoca al juzgar por sus apariencias la conducta de su esposa, pero, sin embargo, mata; ese mismo público oye al Rey, el cual no ha visto nada, ni sabe nada de lo que el público sabe, aprobar como cuerdas las acciones de su vasallo. El dramaturgo ha querido construir su drama mediante un sistema dinámico de contradicciones

dialécticas entre la acción y las palabras de los personajes (entre mythos y lexis), pero también, como acabo de indicar, entre el punto de vista integral del espectador y los puntos de vista parciales de los personajes. Adoptar como punto de vista correcto para interpretar el drama uno de esos puntos de vista interiores al universo dramático de esta tragedia calderoniana —es decir, el punto de vista de Don Gutierre o el del Rey, o el de cualquier otro personaje- es condenarse a elegir, innecesariamente, un punto de vista incompleto. Todos los personajes se mueven dentro del mismo universo, regido por las leves de un código al que parecen no poder escapar. ¿Qué significaba ese universo cerrado, definido por el honor, para el espectador del siglo xVII? ¿Qué para el espectador del siglo xx?

Cuando hoy asistimos a la representación de En la ardiente oscuridad de Buero Vallejo, ¿qué espectador entiende literalmente sólo la ceguera de los personajes?, ¿qué espectador no ve en ella un signo de una realidad que la trasciende? (Entre paréntesis: no olvidamos que, sin embargo, así sucedió a raíz de su estreno. Pero eso es hari-

na de otro costal.)

Cuando un espectador del tiempo de Calderón veía a los personajes de El médico de su honra atrapados en las reglas de esa «cruel» —así la denunciaban los propios personajes— máquina de honor, ¿era el honor una realidad histórica, o una realidad dramática? Es decir, dado cómo Calderón estructura su drama, ¿no sería, o no podría ser, el honor, como la ceguera, un signo a interpretar? ¿Por qué pensar que lo interpretaban sólo literalmente? ¿Y por qué interpretarlo nosotros literalmente? Quiero con esto señalar —y volveré a ello— algo que me parece obvio, pero que la crítica del teatro del Siglo de Oro, a lo menos parte de ella, suele olvidar: entre el mundo del drama de Buero y nuestro propio mundo, que

es también el de Buero, establecemos casi automáticamente una continuidad analógica, un denso tejido de asociaciones, continuidad que olvidamos, en cambio, establecer entre el mundo del drama de Calderón, o de cualquier otro drama clásico, y el mundo histórico del espectador del siglo XVII. O, al menos, sospechar que pudo haber existido ese mismo denso tejido de asociaciones, cuya trama no es, naturalmente, fácil de descubrir.

4. El cuarto de nuestros presupuestos podríamos resumirlo así: el orden inicial roto y el orden restaurado final no son, en el plano semántico

del drama, el mismo orden.

Afirmaba el profesor Arnold Reichenberger 2 hace va algunos años que la «Comedia» española se caracterizaba por estar construida como una acción que progresa del orden roto inicial al orden restaurado final. En términos generales no puede negarse la pertinencia de tal afirmación, pero no en tanto que específica de la «Comedia», sino en tanto que propia del drama en sí, cualquiera que sea su lengua o su época. Pertenece, en efecto, a la naturaleza del drama el comenzar con la ruptura de un equilibrio y terminar con la instauración de un nuevo equilibrio, aunque no necesariamente el mismo. Justamente lo decisivo es esa relación que el desarrollo de la acción establece entre su equilibrio inicial y su equilibrio final, no idénticos sino distintos en significado, puesto que éste niega o, mejor, pone en cuestión aquél, pero no lo reinstaura.

Lo importante en el teatro clásico español pudiera ser, pues, la diferencia o la distancia, no la

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> «The Uniqueness of the Comedia», Hispanic Review, XXVII (1959), págs. 303-316. Y más recientemente la controversia entre Eric Bentley, «The Comedia: Universal or Uniqueness?», y A. Reichenberger, «The Uniqueness of the Comedia», ambos en Hispanic Review, XXXVIII (1970), págs. 147-162 y 163-73.

identidad, ni siquiera la analogía, entre ambos órdenes. En La vida es sueño el orden final es, justamente, la negación del presunto orden inicial creado por Basilio. En El médico de su honra el orden final es, en relación con el inicial, un falso orden. En La verdad sospechosa el orden final nada ordena, a no ser que lo entendamos como una cruel ironía..., etc. Lo que pretendo sugerir con estos telegráficos ejemplos, es que, en buen número de dramas españoles del Siglo de Oro, el orden final, simbolizado teatralmente en las bodas, simples o en cadena, de los personajes, puede no ser más que aparente o superficial, con significado, a veces, más de máscara que de verdad. Lo decisivo, por lo que al sentido dramático del orden final se refiere, sería -aparte de su valor arquetípico 3— su ambigüedad v su función crítica, v no su carácter resolutivo.

La consecuencia inmediata de esta hipótesis sería la púesta en cuestión de la validez general de

Approach, University of Toronto Press, 1976.

Approach, University of Toronto Press, 1976.

Repárese en que subrayo el adjetivo, no el sustantivo, para significar que no estoy poniendo en cuestión la validez en sí de la «justicia poética», pero sí la validez de su aplicación general y sistemática. No tener muy en cuenta en cada caso concreto la estructura particular de la acción dramática que se analiza podría conducir a una lectura parcial, al ignorar o descartar otros elementos presentes en el texto que restringen, contradicen o invalidan la «justicia poética», en tanto que principio estructural con valor absoluto. Este podría ser el caso, por citar sólo ejemplos destacados, de El Caballero de Olmedo, El castigo sin venganza, La verdad sospechosa, El burlador de Sevilla o El médico de su honra, entre otros.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Valdría la pena —y esperamos poderlo hacer en otro estudio— aplicar a la interpretación de ese orden final recurrente en la Comedia, los métodos del análisis de arquetipos partiendo de los principios propuestos por Northrop Frye en Anatomy of Criticism: Four Essays, Princeton, 1957, y por Charles Mauron en Psychocritique du genre comique, París, 1964. Entre los más recientes estudios de crítica de arquetipos es especialmente interesante el de Harold C, Knutson Molière: An Archetypal

la llamada «justicia poética». Ésta, por otra parte, nos parece estar fundada en una lectura predominantemente ética de la acción dramática, al dar por sentado -como lo hace el profesor Alexander A. Parker- «la subordinación del tema a un propósito moral a través del principio de la justicia poética» 5. Para aceptar la justicia poética como uno de los principios estructurales del drama clásico español, sería necesario probar antes que sólo existe en él un único nivel de culpabilidad. Lo normal, por el contrario, es la existencia de distintos niveles de culpabilidad. Desde el momento en que un personaje es castigado, pero no los otros que han incurrido en algún tipo de culpabilidad, lo prudente o lo lógico en tales instancias será considerar como relativo el recurso de la justicia poética e investigar si el sentido y la función dramática de dicho recurso no son los propios de otro principio mucho más radical: el de la ironía dramática. Principio éste al que, en mi opinión, no se le ha dado la importancia estructural que merece. Al darle realce, como tal principio estructural, empezaría a ser más que cuestionable el presupuesto, tópicamente adoptado por la crítica de nuestro drama clásico. de su carácter conservador y de su visión aproblemática.

Tomemos como ejemplos dos dramas tan distintos como *La verdad sospechosa*, donde tal ironía es patente, y *El burlador de Sevilla*, que suele considerarse como un caso fulminante de justicia

poética.

El castigo del mentiroso Don García, obligado a casarse con la mujer que no ama, aunque considerado por algunos críticos como desproporcio-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age, Diamante Series, 6, The Hispanic and Luso-Brazilian Councils, Londres, 1957. Cito aquí por la versión española incluida en Manuel Durán y Roberto González Echevarría. Calderón y la crítica: Historia y Antología, Madrid, Gredos, 1976, vol. 1, pág. 357.

nado a la culpa, es visto por otro críticos como un ejemplo de justicia poética. Parker establece una interesante comparación entre «la dureza del desenlace» de la comedia de Ruiz de Alarcón y el desenlace suave de Le Menteur de Corneille, y escribe, al respecto, estas líneas: «... Corneille consideró que el final era contrario al buen gusto dramático, y al adaptar la obra de Alarcón a la concepción francesa del drama alteró el final con el objeto de que, como él mismo expresó, la comedia pudiese terminar armónicamente. Para obtener un final feliz, la intención de castigar al mentiroso debe ser abandonada; en consecuencia, en Le Menteur, Dorante se ve obligado a desembarazarse de sus dificultades gracias a su agilidad mental y a su enamoramiento de la mujer a quien no ha cortejado, realizando así un casamiento feliz. El resultado es que el propósito moral de Alarcón, ejemplificado en el juego de la justicia poética, es abandonado, y Dorante surge como un mentiroso y listo joven que se impone con éxito sobre todo el mundo» 6. ¿Pero es realmente decisivo para el sentido último de la obra de Alarcón el propósito moral, y queda éste ejemplificado en la justicia poética? No cabe duda de que Don García es un mentiroso. Pero no un vulgar mentiroso, sino un auténtico artista de la mentira. Mentir no es en él un vicio inherente a su naturaleza, ni un vicio gratuito. No miente sólo porque sí, sino como medio para conseguir objetivos inmediatos: impresionar a una dama, mostrarse superior a un caballero, esquivar responsabilidades, obtener lo que desea. Cuando su criado le pregunta por qué miente, le responde:

> Quien vive sin ser sentido, quien sólo el número aumenta y hace lo que todos hacen ¿en qué difiere de bestia?

<sup>6</sup> Op. cit., pág. 336.

Ser famosos en gran cosa, el medio qual fuere sea. Nómbrenme a mí en todas partes, y murmúrenme siquiera, pues, uno, por ganar nombre, abrasó el templo de Efesia. Y, al fin, es éste mi gusto, que es la razón de más fuerza.

Gusto, pero también, y sobre todo, deseo de fama'. Es esta la finalidad mayor de la mentira, la que pone de relieve el fondo social sobre el que Alarcón proyecta sus figuras. De ese fondo social, en donde la riqueza, el lujo y la obsesión del buen nombre muestran su prestigio o su importancia, surge también Don Beltrán, el padre, cuya moral tiene dos caras: una que mira hacia el interior de la persona y otra hacia la opinión pública. De las dos, la que prevalece es la exterior, más decisiva, socialmente, que la otra. De ese mismo fondo social, cuya ética no es, precisamente, ejemplar, fundada en el culto a las apariencias, en las que se basa la fama, surge también Jacinta, que, enamorada, según dice, de Don Juan, decide no casarse con él mientras éste no obtenga el hábito solicitado, pero no lo deja hasta estar segura de encontrar otro marido. Estos personajes, que no mienten como Don García, representantes de una sociedad donde lo que vale es la apariencia, pero no el ser ni la verdad moralmente pura, serán los encargados de castigar a Don García, justo cuando

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Para el problema de la mentira en la pieza de Ruiz de Alarcón ver, por ejemplo, los trabajos de E. C. Riley, «Alarcón's Mentiroso in the light of contemporary theory of character», Hispanic Studies in Honour of I. González Llubera, ed. F. Pierce (Oxford, 1959), recientemente reproducido en Critical Essays on the Life and Work of Ruiz de Alarcón, ed. James A. Parr (Madrid, 1972); Geoffrey Ribbans «Lying in the Structure of La verdad sospechosa», Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson, ed. R. O. Jones (London, Támesis, 1973).

éste dice su única verdad, pero no le castigarán en nombre de una moral pura. Quien decide en última instancia —si al autor nos remitimos— no es el moralista, sino el dramaturgo, y no en nombre de justicia poética o no poética alguna, no en nombre de la razón, sino de la ironía. Don García se casará con la mujer que no ama, Jacinta con Don Juan, pero sólo después de que éste ha obtenido el hábito. En cuanto a Don Beltrán, el padre, representante del principio de autoridad, habrá conseguido lo que en verdad le preocupaba: estar en orden con la opinión pública, matriz de la conducta de Don García, el mentiroso.

Corneille, al cambiarle el final a la pieza de Ruiz de Alarcón, para transponerla a otro sistema de coordenadas dramáticas y sociopolíticas, la convirtió en una pieza conformista, suprimiendo, al eliminar la ironía del final, la función de crítica social inherente a ese final. Quienes, después, han sustituido esa ironía crítica por la justicia poética, han transformado un teatro eminentemente inconformista en un teatro didáctico moral. En realidad, este ejemplo tiene valor paradigmático, y nos hace sospechar que, en multitud de casos, somos nosotros, no el dramaturgo del Siglo de Oro, quien pone la lectura moral y el didactismo.

Vengamos a El burlador de Sevilla, a quien volveremos más adelante.

Don Juan es castigado con la peor de las penas: la muerte doblada de condenación eterna. El principio de justicia poética funciona aquí de manera absoluta si nos atenemos solamente al personaje de Don Juan, y expulsamos de la pieza a todos los otros personajes. Pero el drama de Tirso no es sólo el drama de un solo personaje, sino de toda una sociedad, noble y plebeya, cuyos representantes, que juegan un importante papel en el drama, incurren, desde el Rey hasta el labrador, y desde el Embajador de España en Nápoles hasta la Du-

quesa Isabela y la pescadora Tisbea o la pastora Aminta, en culpas muy concretas, puestas bien al descubierto y muy de relieve por el dramaturgo. Que sólo Don Juan reciba castigo, y tan tremendo, pero no los otros —ni siquiera un castigo menor apropiado a sus culpas—, debe hacernos meditar en por qué no se cumple el principio de la justicia poética, sino antes bien el de la injusticia poética, en esos otros personajes. No me parece que sea en este drama— como en otros— lo significativo el principio de la justicia poética, sino su valor relativo y, especialmente, la contradicción patente entre justicia y no-justicia poéticas.

Pasar, pues, por alto la contradicción semántica—en términos dramáticos, claro está— entre el equilibrio inicial roto y el equilibrio reinstaurado final, no sacar todas las consecuencias pertinentes a partir de la ambigüedad y la dimensión crítica del final de la pieza clásica, no tener en cuenta los distintos niveles de culpabilidad patentes en el drama, y concentrar el significado de toda la acción en el protagonista, con olvido de los demás personajes, es empobrecer nuestra lectura de los dramaturgos clásicos y dar en esa lectura aislacionista de que hablaba al principio. En todo caso, incluso cuando se habla de justicia poética, se

capital: justicia poética, ¿para quién?

5. El último punto que me gustaría mencionar hoy, y al que volveremos más ampliamente, es el ya mentado de las relaciones entre espacio dramático y espacio histórico. De todos es el más complejo, pues, querámoslo o no, tenemos que pensarlo desde nuestro propio espacio histórico. El riesgo que la objetividad corre es enorme, máxime si reconocemos que también la objetividad es histórica.

olvida siempre hacerse esta pregunta que juzgo

Las homologías o correspondencias o correlaciones —no sé cuál es el vocablo más apropiadoentre el mundo del drama (inventado) -el que vemos en escena o en el texto, y al que seguiremos llamando espacio dramático, y el mundo histórico (dado)— el del espectador y el dramaturgo. al que también seguiremos llamando espacio histórico, no son nunca simples homologías entre los elementos de un sistema A (el del mundo ficticio) y los elementos de otro sistema B (el del mundo real), sino entre la totalidad de las relaciones configuradas dentro del sistema A y la totalidad de las relaciones configuradas dentro del sistema B. No tiene sentido, por su carga de inescapable reducción, siempre estéril, proceder, al uso de una elemental socio-literatura, a buscar las homologías entre un personaje ficticio B y una persona, o, incluso arquetipo, real B': o entre una situación ficticia C y una situación histórica C', ni siquiera entre un conflicto ficticio D y un conflicto real D'. Cada uno de los elementos de la estructura dramática —fábula o personaje, situación o idea no refleja analógicamente los elementos de la estructura histórica, por separado. El Rey de la Comedia y el vasallo, o la dama y el galán, o el padre y el hijo, o el caballero y el criado no son los homólogos de sus correspondientes en la sociedad. Es patente -pienso- que el Rey justo que la comedia presenta no guarda analogía alguna con el Rey Felipe IV, a no ser por contraste. El Rey -llámese Pedro o Felipe o Carlos o. simplemente, el Rey- es la figura que encarna, a nivel de la comunidad nacional, el principio de autoridad, como el Padre o el Marido o el Hermano lo encarnan a nivel de la comunidad familiar privada. Del mismo modo, el Galán y la Dama, no son reflejo social -en cuanto a su función dramática— de los jóvenes de la época, sino las figuras que encarnan, por oposición a los anteriormente mencionados, el principio de libertad. Todos ellos actúan, según su función, dentro de un sistema de normas específico, del que no se eliminan las contradicciones ni las tensiones. Las homologías hay que buscarlas entre las relaciones dentro de un sistema y las relaciones dentro de otro sistema, pero sin dar en la ingenuidad de pensar que cada una de las normas actuantes en el mundo del drama refleja normas homólogas en el mundo histórico.

Permítaseme un ejemplo un tanto elemental. Imaginemos dos superficies vecinas. En una de ellas tenemos cinco objetos esféricos y en la otra cinco objetos cúbicos. Entre las esferas y los cubos no hay ninguna semejanza física. Si disponemos los objetos cúbicos de manera que establezcamos un determinado sistema de relaciones entre ellos, es indudable que podemos establecer el mismo sistema de relaciones entre los objetos esféricos. Siendo, pues, distintos los objetos, pueden ser análogas u homólogas las relaciones entre ellos. Es, pues, en el sistema de relaciones dentro de cada espacio —dramático e histórico— donde hay que buscar las homologías o correspondencias entre drama y realidad.

Los dos tipos de dramas clásicos donde mejor pueden aplicarse estas hipótesis, de valor metodológico-instrumental, son el drama de honor y el drama, al que yo he llamado en otra parte, del poder injusto. Me voy a detener, aunque brevemente, en el segundo tipo, pues, al otro tendre-

mos ocasión de volver.

He elegido dos obras: El Duque de Viseo, de Lope, y La Estrella de Sevilla, cuya paternidad se le discute hoy a Lope, aunque sin pruebas sufi-

cientes, a mi juicio.

He aquí el esquema de la acción de El Duque de Viseo: El rey don Juan II de Portugal, preocupado por la seguridad del trono, inducido a sospecha por su valido y confidente, manda matar, sin prueba alguna objetiva de culpabilidad, al duque de Guimaráns y asesina por su propia mano al también inocente duque de Viseo, hermano de

la reina y hombre muy amado por el pueblo. Las propias víctimas, que se saben inocentes, si alguna vez incurren en tentación de murmurar de la áspera condición del rey, cortan inmediatamente con sólo decir:

El Rey quiere, el Rey lo manda: al Rey obediencia.

Cuando son asesinados ni una sola voz se levanta acusadora. En esta tragedia el rey no mata a causa de una pasión, sino por miedo a perder el poder —poder que nadie amenaza— y por simple

necesidad de seguridad.

Lope se inspiró, como ha demostrado Menéndez Pelayo 8, en la Crónica del rey Don Juan, escrita en portugués, por el cronista mayor de Portugal Ruy de Pino. La Crónica, favorable al rey, mostraba que el duque de Guimaráns (en la historia duque de Braganza) y el duque de Viseo eran culpables de haber conjurado contra el rey. Por tanto, históricamente, el rev tuvo razones políticas para matar. En la poesía popular las víctimas aparecen como inocentes. Lope, al construir su drama, adopta la misma postura. Y, así, en lugar de escribir un drama en el que el rey asesina a dos hombres por crímenes políticos reales, escribe un drama en el que el rey asesina a dos hombres inocentes. Es decir, que el dramaturgo, durante el proceso creador, cuando estructura la acción y elige que las víctimas sean inocentes y no culpables, cuando hubiera podido hacer justamente lo contrario, nos está significando ya cuál es su postura. En esa postura inicial y fundamental que origina el drama, y en la acción representada, y no sólo en las palabras de los personajes, está la voz más honda de la conciencia del dramaturgo Lope de Vega. Ningún personaje acusa al rey. Pero

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Madrid, C.S.I.C., 1949, tomo V, págs. 128-147.

es, precisamente, ese silencio universal de los personajes quien acusa, pues no hay que olvidar que el juicio final y definitivo sobre la acción vivida en la escena no corresponde a los personajes, sino al espectador, que sabe que las víctimas son inocentes <sup>9</sup>.

Es demasiado ingenuo identificar la palabra de los personajes con la palabra del dramaturgo, olvidando que éste no sólo crea la palabra del personaje, sino la acción, y que ambas sustentan el universo dramático de cada pieza. Y que es ese universo —construcción total— y no sólo la palabra o la acción quien se impone al espectador. Tener esto en cuenta nos evitaría muchos errores críticos en la interpretación de nuestro teatro clásico.

Recordemos brevemente qué es lo que ocurre

en La Estrella de Sevilla.

El rev Sancho el Bravo, recibido triunfalmente en Sevilla, ha visto a una dama de extraordinaria belleza. La pasión brota súbita. La dama, llamada la Estrella de Sevilla, es hermana de Bustos Tavera, v está prometida a Sancho Ortiz de las Roelas, a quien ama y de quien es amada. Bustos y Sancho son amigos. El rey, aconsejado por su confidente, Arias, que ha sobornado a una esclava. criada de Estrella, penetra, de noche, en la casa de Bustos Tavera, creyendo que éste no regresará hasta el alba. Pero Bustos llega en ese momento e impide al rey llegar hasta Estrella. Bustos, que ha reconocido al rey, finge no conocerlo. Discuten, y el rey, temeroso de ser descubierto por los criados que acuden a las voces, huye. Está afrentado porque sabe que Bustos le ha reconocido v.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Sobre *El Duque de Viseo* pueden consultarse dos trabajos recientes: la introducción de Elizabeth Auvert Eason a su edición de la pieza de Lope (Valencia, Albatros, 1969) y el artículo de Bernard Gille, «*El Duque de Viseo* ou la mise en scène politique de l'histoire», en *Mélanges offerts a Charles Vicent Aubrun*, ed. Haim Vidal Sephiha, Paris, Editions Hispaniques, tomo I, 1975, páginas 327-340.

a pesar de ello, le ha hecho frente. Decide vengarse del vasallo, pero en secreto, ya que no hay razón para el castigo público. Encarga esta misión a Sancho Ortiz de las Roelas ignorando que es el prometido de Estrella y el amigo de Bustos. Le ordena matar a un hombre culpable del crimen de lesa majestad. Sancho da palabra al rey de cumplir su mandato, sin saber quién es el acusado. Cuando, dada ya su palabra, se entera, se enfrenta con el trágico dilema: obedecer al rey o salvar al amigo, cumplir con lo que considera su deber o con lo que es su gusto. Su concepto del honor y de la obediencia le deciden a matar a Bustos. Los jueces de la ciudad lo condenan a muerte contra el deseo del rey. El rey, que ha silenciado ser el responsable del asesinato de Bustos, confiesa al final haber dado él la orden. Estrella y Sancho, que siguen amándose, renuncian a unirse en matrimonio.

Ni un solo personaje del drama acusa al rey, ni uno sólo le culpa, en ninguno de ellos hay asomo alguno de protesta o de crítica. Cuando el rey confiesa ser la causa de esa muerte, el único co-

mentario es éste:

Así Sevilla se desagravia; que, pues mandasteis matalle, sin duda os daría causa.

Ni siquiera Estrella, hermana del asesinado por orden del rey, pronuncia queja alguna. Y Sancho y Estrella se separan, renuncian al amor y a la felicidad, sin resentimiento alguno contra el rey. El único que se atrevió a enfrentarse al rey fue, precisamente, el muerto. Pero fingiendo que no sabía que era el rey. En sus palabras hay, indudablemente, una ironía trágica, envuelta en una lección de qué es ser rey:

Es el rey el que da honor, tú buscas mi deshonor...

que no es rey quien atropella los fueros de la opinión...

Los personajes, pues, incluidas las víctimas, cuya vida ha destrozado el rey, no protestan. Sin embargo, una cosa es patente: las acciones del rey son injustas. ¿Qué es lo decisivo en la conciencia del dramaturgo: la acción injusta que él ha convertido en drama, en pieza teatral, o la palabra de los personajes? Justamente lo puesto de relieve en el drama ¿no es, acaso, el contraste entre la acción en sí misma y la palabra de los personajes? Porque hay un hecho que no puede pasarnos desapercibido: las palabras, antes citadas:

que, pues mandasteis matalle, sin duda os daría causa.

Esas palabras las dice un personaje del drama, pero las escuchan, no sólo los otros personajes, sino el público, que sí sabe, porque ha asistido al desarrollo de la acción, que Bustos Tavera no dio

causa.

Inútil buscar ningún tipo de correspondencia entre situaciones y personajes del espacio dramático y situaciones y personajes del espacio histórico. Pero si nos atenemos sólo a la configuración de relaciones dentro del sistema del drama y de la sociedad coetánea las correspondencias se dibujan nítidas. La relación entre el poder y el silencio ante el abuso del poder en la pieza y en la realidad debió ser clara para un testigo de excepción, si es que pudo asistir a sus representaciones, un testigo de veras excepcional que escribió estos versos de todos conocidos:

No he de callar, por más que con el dedo, ya tocando la boca, ya la frente, me representes o silencio o miedo. Testigo excepcional don Francisco de Quevedo,

cierto. Pero, ¿el único?

El universo dramático de estas dos piezas está regido por un sistema de normas dentro del cual se establecen unas relaciones determinadas. El universo histórico, en que autor y público coexisten, estaba también regido por un sistema de normas, dentro del cual funcionaban unas determinadas correlaciones. Mi hipótesis de trabajo es que la analogía hay que buscarla entre las correlaciones de ambos sistemas.

Ninguna de las consideraciones metodológicas aquí propuestas debe, como es obvio, ser convertida en norma o regla de lectura, pues no son los textos los que deben acomodarse a éstas, sino

éstas a los textos.

Lo primero que habrá que hacer es empezar por despojar a esos textos clásicos de la pureza intemporal en que los hemos cristalizado y, deshibernándolos, volverlos a exponer en toda su impureza, para que estén así a tono con la de nuestro tiempo. The state of the s

## II

## El universo cerrado del drama de honor

1. Según es bien sabido la crítica, tanto española como extranjera, ha destacado el honor como uno de los principios temáticos fundamentales del teatro del Siglo de Oro. Durante los últimos veinticinco años ha cambiado, sin embargo. drásticamente el modo de interpretar el drama de honor. La bibliografía en torno al tema es hov bastante considerable. En contraste con el número de trabajos y de ediciones, los montajes escénicos son, sin embargo, significativamente escasos. Las excepciones son aquellos títulos que están en la mente de todos: Fuenteovejuna, Peribáñez, El alcalde de Zalamea... Es decir, tres de los dramas donde domina una visión humana, abierta, del honor, y donde la solución del conflicto responde a un ideal de justicia y de retribución que sigue teniendo sentido para los públicos contemporáneos. Pero no sucede así con aquellas otras piezas en donde el honor, como una cruel y bárbara deidad, exige víctimas y actúa como una terrible máquina en cuyos engranajes se encuentran atrapados todos los personajes: víctimas, verdugos y testigos. Pienso en obras tan representativas como las tragedias de honor de Calderón —A secreto agravio, secreta venganza, El médico de su honra, El pintor de su deshonra—; de Lope —Los comendadores de Córdoba, El castigo sin venganza—; de Ruiz de Alarcón —La crueldad por el honor—; de Rojas Zorrilla —Casarse por vengarse, La traición busca el castigo—, etc. Fuente-ovejuna y El alcalde de Zalamea frente a El castigo sin venganza y El médico de su honra, pertenecen en realidad a dos universos dramáticos diferentes, abierto el primero, cerrado el segundo. Es de este último del que nos vamos a ocupar en estas páginas.

Empecemos por hacer un resumen de aquellas notas fundamentales que figuran en el esquema conceptual elaborado por la crítica y propuesto como instrumento operatorio de interpretación de los dramas de honor en general, y que suele aplicarse tanto al drama de honor abierto, tipo Fuenteovejuna, como al drama de honor cerrado, tipo El médico de su honra, aunque entre ambos tipos suelen hacerse algunos distingos pertinentes, pero distingos de grado no de naturaleza.

El honor en la economía del drama español, ocupa un puesto privilegiado y aparece dotado de un valor absoluto. Patrimonio del alma, según la conocida sentencia del Pedro Crespo de Calderón, es, sin embargo, por lo que tiene de bien comunitario, raíz y fundamento del orden común. El individuo, en cuanto miembro que es de la comunidad que sustenta y da sentido trascendente a su vida, con trascendencia puramente intramundana, debe, si quiere permanecer en ella, mantener integro su honor. Pero como éste, además de estar en él, en tanto que patrimonio personal. «está en otro y no en él mismo» (Lope de Vega, Los comendadores de Córdoba), en tanto que patrimonio social, pues son los demás quienes dan y quitan honra en el mundo, es necesario vivir entre los demás en permanente tensión vigilante, con todos los sentidos y el ánimo atentos a la opinión

ajena. No sólo una palabra o una acción, sino un simple gesto o actitud desestimativos, reales o como tales interpretados, de los demás, pueden ser considerados como ofensas al honor. La ofensa, real o imaginaria, exige la inmediata reparación. Esta se consigue mediante la venganza, pública o secreta, según hava sido pública o secreta la ofensa. El derramamiento de la sangre del ofensor es el único medio que el ofendido tiene para reintegrarse como miembro vivo a la comunidad. Mientras no se cumpla la venganza el deshonrado es un miembro contaminado que la comunidad rechaza. Por eso, si la honra es equiparada a la vida, la deshonra lo es a la muerte. Ni siquiera en los dramas del honor conyugal mancillado es la pasión de los celos quien impulsa al marido a la venganza, sino la inexorable necesidad de cumplir las leyes del honor. Por ello la venganza puede ser un deber doloroso. A diferencia de Otelo, impulsado al asesinato por la pasión de los celos, los héroes del honor conyugal del teatro español, que deslindan la pasión de los celos de la pasión del honor, asesinan «en frío», movida la mano no por la pasión del corazón, sino por la pasión de la razón, en obediencia de ésta al código del honor. Una razón cuya lógica va contra la ética cristiana y, aparentemente, contra la propia voluntad individual. De ahí que el deber de matar crea en el héroe un conflicto de valores que hacen de él un auténtico héroe trágico. aunque la esencia y el sentido de su tragicidad sea difícil, si no imposible, de comprender de verdad, cuando sólo contamos como instrumento de comprensión e interpretación del drama de honor con el esquema conceptual, puramente abstracto. que he tratado de resumir.

De ahí la incomodidad de muchos críticos, de Menéndez Pelayo a la escuela anglo-americana, y su necesidad de buscar una vía interpretativa que permita, si no gozar, al menos entender el univer-

so del drama de honor. Ya Viel-Castel, citado por Menéndez Pidal en su ensayo «Del honor en el teatro español» 1, escribía en 1841: «Lo que era la fatalidad para los trágicos griegos era, en cierto modo, el honor para los poetas dramáticos españoles: un misterioso poder que se cierne sobre la existencia de sus personajes, arrastrándolos, imperioso, a sacrificar sus afectos e inclinaciónes naturales, inspirándoles tan pronto actos del más sublime sentimiento como crímenes y maldades verdaderamente atroces, pero que pierden este carácter por efecto del impulso que los produce, de la terrible necesidad cuyo resultado son.» Desde ese punto de vista el honor es identificado a una especie de poder sobrepersonal, más allá del bien y el mal, que como espada de Damocles pende sobre la cabeza de cada héroe del drama nacional, y a cuyo dominio no es posible escapar. La dictadura absoluta e inmisericorde de la opinión ajena, del «qué dirán» social, elevado a imperativo categórico de la conducta individual, acosa al hombre hasta los últimos reductos de su conciencia, forzándolo a rechazar sentimientos personales y consideraciones éticas. El honor coloca a los personajes del drama en una verdadera «situación límite», en donde lo que está en juego es el ser o no ser hombre para los demás, el tener o no tener derecho a la existencia dentro de la comunidad. Sólo ante el rey, cuando éste es el ofensor, se detiene, sin embargo, la venganza del honor mancillado, no sólo por ser fuente de honor, sino en razón de su poder, de origen divino o por ser, según escribe Jerónimo de Carranza en 1571, en un texto citado también por Menéndez Pidal, «persona universal, necesaria a la comunidad» 2.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Ramón Menéndez Pidal, «Del honor en el teatro español», en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1958<sup>5</sup>, págs. 145-171. La cita en págs. 149-150.
<sup>2</sup> Ibid., pág. 153.

Sin dejar de respetar intelectualmente la coherencia de este esquema crítico que vengo resumiendo, no veo, sin embargo, modo de conciliar esa visión del honor como necesidad ni esa concepción del origen divino de la realeza con nuestra visión actual de la necesidad y del poder.

El mismo Menéndez Pidal recomendaba en su estudio de El castigo sin venganza3, que «para apreciar y disfrutar un drama de honor es preciso contar con las premisas que al autor imponían las arcaicas leyes de la venganza, es preciso que nuestra imaginación acepte esas premisas como válidas». Ahora bien, ése es precisamente el problema grave. Porque, ¿de qué modo, por virtud de qué imposible transformación pueden nuestra imaginación y nuestra sensibilidad en este último cuarto del siglo xx aceptar como válidas tales premisas? Y en el caso de que tal hubiera que hacer. ¿no supondría ello estar reconociendo implícitamente que los dramas de honor están, en realidad, muertos? En ese caso, la aventura crítica de la lectura o la aventura teatral de la representación basadas en tales premisas, no serían otra cosa que un estéril paseo por el país de los muertos, interesante tal vez para eruditos o para aficionados a las solemnes exeguias culturales, pero desprovisto de aliciente para quien sólo aspire a ser conmovido o tocado por dramas vivos que, sin perder sus raíces históricas y sin ser violentados en su naturaleza dramática, no exijan de él, lector o espectador, cortar las amarras que lo atan a su circunstancia y a su tiempo. El espectador de Edipo, rey, de La Celestina o de El rey Lear, no necesita apenas premisa alguna para sentirse sacudido por la acción vivida por los personajes: le basta

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ramón Menéndez Pidal, «El castigo sin venganza, un oscuro problema del honor», en El P. Las Casas y Vitoria, con otros temas de los siglos XVI y XVII, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, págs. 123-152. La cita en página 149.

un mínimo de disponibilidad para estar profundamente interesado por el universo dramático creado por Sófocles, Fernando de Rojas o Shakespeare.

Los críticos angloamericanos, desde Parker, Wilson y Entwisle, hasta Sloman, Dunn, C. A. Jones o Wardropper<sup>4</sup>, han intentado, sobre el papel, dar nuevo sentido al drama de honor, mostrando en excelentes artículos su coherencia interna, su poder trágico, su función crítica o su sentido ritual. Sus trabajos —especialmente sobre los dramas de Calderón— han supuesto un giro copernicano respecto al punto de vista en que don Marcelino se situaba: los dramas de honor calderoniano no son ya vistos como una defensa del código del honor, sino como su invalidación, su protesta y su denuncia al mostrar los horrores a que conduce. Calderón es visto así como el anti-Echegaray por excelencia, si me permiten la broma. Incluso han demostrado la no identidad, por lo que al código del honor se refiere, entre el mundo del drama y el mundo histórico coetáneo: el drama de honor no es reflejo de conductas sociales coetáneas. Los dramaturgos crearon un mundo poético propio, con su propia coherencia interna, y su sentido hay que buscarlo en el interior de ese mundo, no fuera.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> A. A. Parker, «Towards a definition of Calderonian Tragedy», Bulletin of Hispanic Studies, XXXIX (1962), páginas 222-237; E. M. Wilson, «La discreción de don Lope de Almeida», Clavileño, II (1951), núm. 9, páginas 1-10; W. J. Entwistle, «Honra y duelo», Romanistisches Jahrbuch, III (1950), págs. 404-414; A. E. Sloman The Dramatic Craftmanship of Calderon, Oxford, 1958, páginas 18-58; P. N. Dunn, «Honour and the Christian Background in Calderon», Bulletin of Hispanic Studies, XXXVII (1960), págs. 75-105; C. A. Jones, «Honor in the Spanish Golden Age Drama: Its Relation to Real Life and Morals», Bulletin of Hispanic Studies, XXXV (1958), páginas 199-210, y «Spanish Honour as Historical Phenomenon, Convention and Artistic Motive», Hispanic Review, XXXIII (1965), págs. 32-39; Bruce W. Wardropper, «The Unconcious Mind in Calderon's El pintor de su deshonra», Hispanic Review, XVIII (1950), págs. 285-301.

No obstante, y sin menoscabar el mérito, interés e importancia en la historia de la crítica literaria de los trabajos de la escuela anglo-americana, sigue en pie el problema con que antes topábamos: ¿qué sentido puede tener para nosotros ese mundo del honor, por muy coherente que en sí sea? Porque lo cierto es que el enfoque crítico del drama de honor, aunque haya mudado sus puntos de vista, sus técnicas y su lenguaje, sigue empecinado en las ideas expresadas por Menéndez Pelayo en torno a las cuales, en círculos de mayor o menor radio, se sigue dando vueltas, bien para afirmarlas, bien para negarlas, pero sin cambiar de raíz el punto de vista.

El honor, cualquiera que sea la interpretación que de él se nos dé, sigue siendo el honor entendido literalmente. Lo cual es lo mismo, mutatis mutandis, que —como recordaba páginas atrás—interpretar la ceguera en En la ardiente oscuridad, de Buero Vallejo, literalmente. No me cabe duda —¡qué no puede el ingenio humano! — que podríamos levantar una bella construcción crítica para interpretar los dramas de ciegos de Buero Vallejo, estribados en la premisa de la literalidad

de la ceguera. Pero ¿valdría la pena?

Ciertamente, la coherencia interior de toda estructura dramática es condición sine qua non de su valor estético, pero no es suficiente para que signifique profundamente la realidad humana. Sin la simbiosis, por coincidencia o por contradicción—no importa— entre el espacio dramático y el espacio histórico, el pasado y el presente, el drama no pasa de ser un objeto inútil, sin que sea óbice su perfección estética. Mientras no funcione, sin necesidad de premisas artificiales o convencionales, esa tensión dialéctica entre drama e historia, la pieza teatral es un puro objeto de consumo cultural—es decir, otra evasión y, aún peor, un dogma—, pero no una impura realidad viva que, por comprometida, nos comprometa.

Para los espectadores españoles del siglo xVII el drama de honor no debió de ser algo muerto, ni fue, mucho menos, un puro objeto estético, sino algo que, por alguna razón, clara u oscura, les apasionaba e interesaba en grado sumo. Lope, que no era un dramaturgo de gabinete, sino todo lo contrario, ni un escritor de minorías —concepto antihistórico si lo hay por relación al teatro anterior al neoclasicismo—, sino un hombre de teatro, hasta en sus aventuras amorosas, estampó bien claramente en su Arte nuevo de hacer comedias (1609), ese recetario o manual irónico, profundo, desenfadado, y, sin embargo, preciso, estos dos versos tan conocidos, pero quizá no bien entendidos:

Los casos de la honra son mejores, porque mueven con fuerza a toda gente.

¿Por qué les movía con fuerza? ¿Qué tenía que ver ese código de honor anticristiano con la sociedad cristiana o, por lo menos, católica de la España barroca? Menéndez Pidal mostró sin lugar a dudas que los caracteres de la venganza y el aspecto social del honor tal como aparecen en la dramaturgia española del siglo xvII, así como los conflictos de honor, tienen su origen en la Edad Media y se encuentran ya con sus elementos fundamentales en la literatura épica. Pero no es menos cierto que la sociedad medieval no es la sociedad barroca, ni la concepción medieval del mundo es la concepción católica-romana postrentina española del mundo. Parece probable que el sentido y la función de esas leyes y de ese código fueran, por relación a la experiencia individual y comunitaria de los hombres del siglo xvII, distintos a los que pudieron tener para los hombres del siglo XI, como -dando un salto en el tiempo- la función y el sentido de los mitos griegos fueron distintos para los contemporáneos de la epopeya

homérica que para los contemporáneos de la tragedia sofóclea. No hay que confundir niveles distintos de significación y de función, aunque, apa-

rentemente, se trate de la misma entidad.

El mismo Lope del Arte nuevo... escribió también en una de sus «novelle». La más prudente venganza: «Y he sido de parecer siempre que no se lava bien la mancha de la honra del agraviado con la sangre del que le ofendió, porque lo que fue no puede dejar de ser, y es desatino creer que se quita porque se mata el ofensor, la ofensa del ofendido» 5. Viejo ya, y solo, cuando un cortesano rapte a su hija Antonia Clara, no habrá venganza ni código de honor... ¿Por qué en el teatro? ¿Pura convención? ¿Puro topos temático-estructural? En cuanto a Calderón, dramaturgo de la Contrareforma, el poeta teólogo, etc., bien sabido es cómo al trasponer a las coordenadas del auto sacramental el argumento de El pintor de su deshonra, no adopta como solución del conflicto el asesinato de la esposa, sino su perdón. La consecuencia, no muy consecuente, que suele sacarse de este opuesto desenlace es que Calderón en el drama de honor se supedita a las convenciones del tipo genérico y a las leves del código del honor. ¿Cómo armonizar, sin embargo, al Calderón dramaturgo cristiano con la solución no cristiana de sus dramas de honor? Por otra parte, tal consecuencia deja intacto el problema que hay que resolver: ¿qué significa y cómo funciona en la conciencia histórica del espectador contemporáneo dicho código? Porque el código, como cualquiera otra realidad ficticia es, a la vez, objeto y signo. Ouedarse en el objeto, sin ver el signo, es quedar-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Citado por P. N. Dunn, art. cit. He utilizado el texto reimpreso en *Critical Essays on the Theatre of Calderon*, New York University Press, 1965, págs. 24-60. Ver también Marcel Bataillon, «*La desdicha por la honra*: génesis y sentido de una novela de Lope», en *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, págs. 373-418.

se a ciegas. Finalmente, dicha consecuencia es también una ofensa al dramaturgo y al hombre Calderón, de la que naturalmente no puede defenderse. ¿Cuál sería, en efecto, la reacción de un dramaturgo actual, si a alguien se le ocurriese afirmar de él que, aunque siendo políticamente de izquierdas, en uno de sus dramas hace una defensa de la dictadura o del militarismo, en supeditación a las convenciones de un tipo genérico de drama? Aunque parezca mentira —y pido excusas por el inciso— es lo que ocurrió, en términos bastante parecidos, con Escuadra hacia la muerte, de Alfonso Sastre, y también con Un so-

ñador para un pueblo, de Buero Vallejo.

Hasta ahora no hemos hecho más que actuar con el doble papel de resonador o de abogado del diablo. Pasemos a la faena, más arriesgada, de intentar coger el toro por los cuernos, tratando de responder a la pregunta que hemos dejado en el aire una y otra vez: ¿cuál es el sentido y la función del honor en el drama de honor? Elijamos como texto de lectura uno de los dramas citados. el más extremo representante de ese universo cerrado -frente al abierto y claro al que al principio me referi- del honor: El médico de su honra, de Calderón. No pretendo de ningún modo, ni sería oportuno ni hacedero aquí, hacer un análisis completo del drama, sino que mi pretensión, más acorde con la pregunta que dirige mi lectura, es sólo la de destacar algunos puntos que nos ayuden a dar, si es posible, con respuestas, utilizando para ello algunas de las anteriores consideraciones metodológicas.

## 2. El médico de su honra

Empecemos por destacar, encadenándolos en sucinta relación, algunos de los hechos que aparecen claros al lector o espectador, es decir, a

alguien que, fuera del universo en que se mueven los personajes, ve y oye todo cuanto está en el drama: que Doña Mencía, la esposa, es inocente, que las sospechas, los celos y los recelos de don Gutierre, el esposo, no tienen fundamento objetivo, que éste asesina —manda asesinar— injustamente y de manera bárbara, a su esposa, que la razón de su crimen y la técnica de su ejecución responden - según el propio asesino - a una «vil ley del mundo», que en ese mundo se justifica tal acción tanto por el rey como por Doña Leonor, la cual acepta su papel de presunta o posible víctima al aceptar, por imposición del rey, la mano de Don Gutierre, caliente aun el cadaver de Doña Mencía, siendo así que anteriormente había pedido justicia a ese mismo rey del incumplimiento de la palabra matrimonial que le fuera dada por Don Gutierre, el cual no la había cumplido en obediencia al mismo código de honor que le ha forzado a matar a su mujer.

Detengámonos, intentando entenderlos, en al-

gunos hechos.

Aunque en términos generales los críticos actuales aceptan—¿cómo no aceptarla?— la inocencia de Doña Mencía, hacen, sin embargo, algunas salvedades, dirigiendo la atención del lector-espectador hacia las imprudencias patentes en su conducta, imprudencias que, en cierto modo, explican o, incluso, pueden justificar las sospechas de Don Gutierre <sup>6</sup>. Nosotros aceptamos, pues son

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Entre los trabajos recientes sobre *El médico*... ver Daniel Rogers, «Tienen los celos pasos de ladrones: Silence in Calderon's *El médico de su honra*», Hispanic Review, XXXIII (1965), págs. 273-289; Frank P. Casa, «Crime and Responsibility in *El médico de su honra*», Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo español y otros ensayos, ed. David Kossof y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, páginas 127-137; Don W. Cruickshank, «Pongo mi mano en sangre bañada a la puerta: Adultery in *El médico de su honra*», Studies in Spanish Literature of the Golden

obvias, tales imprudencias. Pero esto no basta. Lo importante, a nuestro juicio, está en determinar la razón de tales imprudencias, el por qué las comete. Estas imprudencias o errores de conducta son fundamentalmente tres: al entrar el marido esconder a su antiguo enamorado, el Infante. Don Enrique, justo cuando acaba de rechazarlo, en cumplimiento de su deber de esposa; confiarse a su criada Jacinta; escribir una carta al Infante pidiéndole no se ausente de la ciudad, evitando así las sospechas y malentendidos que su ausencia pudiera crear. Sólo voy a examinar la primera de ellas.

Al comienzo de la obra el Infante Don Enrique cae del caballo, cerca de una casa, y es llevado a ella desmayado. Al volver en sí encuentra a su lado a Doña Mencía. El diálogo entre ambos nos entera de que hace algún tiempo el Infante pretendió a Doña Mencía, pero ésta, cortando ahora las insinuaciones de Don Enrique, le hace saber que está casada y que no puede esperar nada

de ella.

Partido el Infante, Doña Mencía, respondiendo a las preguntas de su criada Jacinta, dice:

Nací en Sevilla, y en ella me vio Enrique, festejó mis desdenes, celebró mi nombre... ¡felice estrella! Fuese, y mi padre atropella la libertad que hubo en mí. La mano a Gutierre di, volvió Enrique, y, en rigor, tuve amor y tengo honor. Esto es cuanto sé de mí.



Age Presented to Edward M. Wilson, ed. R. O. Jones, Londres, Tamesis, 1973, págs. 45-62; A. A. Parker, «El médico de su honra as Tragedy», Hispanofila: Comedia Symposium 1973, II (1975), págs. 3-23; Frank Casa, «Honor and the Wife-killers of Calderón», Bulletin of the Comediantes, 29, núm. 1 (1977), págs. 6-23.

Doña Mencía casó, pues, con Don Gutierre, no por amor, sino forzada por la autoridad paterna. Pero tiene clara conciencia de su deber. La situación es recurrente en los tres dramas de honor de Calderón.

Al principio del Acto II vuelve, de noche, el Infante, estando ausente Don Gutierre. Doña Mencía torna a rechazarle, y cuando amenaza dar voces pidiendo ayuda, llega inesperadamente Don Gutierre. Y aquí se produce la primera imprudencia: Doña Mencía, en la que el deber y el honor acaban de triunfar, esconde al amante y miente al marido. ¿Por qué?

El sentido de una escena o de la conducta de un personaje —decíamos en una de nuestras «consideraciones»— no debe deducirse aisladamente, sino por relación a otros momentos del drama, y teniendo bien en cuenta el orden de la acción configurada por el dramaturgo. Ese orden y cada uno de sus detalles, por nimio que nos parezca, constituyen la primera y más básica fuente del significado total de la estructura dramática.

En la primera escena del Acto I, antes de que aparezca Doña Mencía, dos caballeros, Don Arias y Don Diego, comentando la conducta del rey Don Pedro, hermano del Infante, que sigue su camino a Sevilla, sin esperar que éste vuelva de su desmayo dicen:

Don Arias.—¿Quién a un hermano dejara, tropezando de esta suerte, en los brazos de la muerte? ¡Vive Dios!

Don Diego.— Calla, y repara
en que, si oyen las paredes,
los troncos, don Arias, ven
y nada nos está bien.

Estas palabras crean, desde el inicio de la acción, una atmósfera moral de desconfianza, un mundo, en el que van a moverse todos los personajes, dominado por el recelo, un mundo que los cerca y que parece ser todo oídos y ojos, y obliga al individuo a vigilar sus palabras. Casi inmediatamente, ya dentro de la casa, Doña Mencía corta la palabra a Don Arias, diciéndole:

Silencio, que importa mucho, don Arias.

Más tarde, en el mismo Acto I, una dama, Doña Leonor, viene a una sala del palacio —nótese la progresión de los espacios escénicos: campo, casa privada, palacio— a pedir justicia:

De parte de mi honor vengo a pediros con voces que se anegan en suspiros, con suspiros que en lágrimas se anegan, justicia. Para vos y Dios apelo.

Un caballero le dio palabra de esposo, y, fiada en esa palabra, Leonor lo dejó entrar en su casa. El caballero no le cumplió la palabra, y se casó con otra mujer. El nombre del caballero es Gutierre Alfonso de Solís. Sobreviene éste, y el rey esconde a Leonor -subrayo el verbo- para que escuche la conversación. ¿Qué razón tuvo Don Gutierre para no cumplirle la palabra de matrimonio a Doña Leonor? Respuesta: una noche que fue a visitarla vio salir a un hombre de su casa. Su honor no le permitió casarse. Explicación de Leonor: el hombre que Don Gutierre vio salir, no vino a visitarla a ella, sino a una amiga que con ella vivía. Al oír llegar a Don Gutierre, Doña Leonor pidió al hombre que se escondiera. Don Arias, presente en la conversación entre el rey y Don Gutierre, testifica de la verdad del relato de Leonor: él fue el hombre que aquella noche salió de la casa. ¿Por qué Leonor escondió, siendo inocente, a Don Arias, del mismo modo que Mencía, siendo inocente, esconde al Infante después? Por te-

mor, se nos dice.

El temor de las dos mujeres responde al recelo de los hombres, incluido, naturalmente, el rey, que a través de la pieza muestra, en grado igualmente intenso, aunque a otro nivel, el mismo recelo, la misma naturaleza sospechosa de Don Gutierre.

Temor y recelo definen, como actitudes primarias de los personajes, esa atmósfera tensa. irrespirable, que envuelve espesamente el universo del drama. Ese temor y ese recelo, fundados en la ausencia de libertad -luego volvemos a elloque como un cáncer corroe la existencia de cada individuo en el interior de la comunidad, redunda en la carencia de intimidad, de ternura, de confianza que reina en cada hogar -el de Mencía, el de Leonor-, hogar que es una réplica del mundo exterior —campo y palacio— y no un refugio. Los tres espacios escénicos donde la acción se cumple son el lugar, único en esencia y en significación, del malentendido, del disimulo, de la necesidad de la máscara y la autovigilancia. El diálogo entre los esposos, en el interior del hogar, como de los otros personajes, en la naturaleza o en el palacio —lugar público, el más alto, allí donde el rey reside, pese a lo florido y cortés de sus palabras y conceptos, no es, al cabo, más que palabras y conceptos que corresponden al papel social que representan, pero que nos dejan ver la radical oquedad de sentimiento que es su núcleo. Cada uno de los personajes, empezando por los esposos y terminando por el Rey y el Infante, su hermano, nos parece estar cumpliendo un penoso deber, un deber, por así decirlo, oficial, y ese deber se conforma a lo que el mundo en el que están exige y espera de ellos. Lo que pudiéramos llamar la técnica del comportamiento —lo que en el inglés se denomina behavior- dentro del matrimonio obedece al patrón acuñado por

la sociedad, y es, simbólicamente, su reflejo directo. Es, por ello, imposible encontrar -y menos imaginar—, dentro de ese universo cerrado del drama, una verdadera escena de amor entre los esposos, en la que se entreguen uno a otro sin reservas, sin palabras incluso, habitantes únicos de una soledad compartida, ajena a cualquier otra presencia. En el drama de honor no parece existir el amor. El diálogo entre el esposo y la esposa, entre el cortesano y el cortesano, entre el vasallo y el rey, entre el amo y el criado, no sirve para comunicar nada, sino para ocultar todo. La palabra humana es la primera máscara. En esa atmósfera desintimizada, desprivatizada, de mutua vigilancia y ocultación, de constante sigilo, toda situación es forzosamente equívoca. El antiguo enamorado entra en la casa, la esposa lo desengaña, el marido llega y la esposa, en la que el deber acaba de triunfar sobre el gusto o la inclinación, no tiene otro recurso, dado el mundo en que ambos viven, que esconder al enamorado desengañado v mentir al marido. Y a partir de ese momento la verdad ya no será posible. Y el miedo y las sospechas comienzan a producir sus efectos. La palabra que debiera haber sido dicha para que la luz de la verdad lo iluminara todo, disipando v haciendo imposible toda sombra, dando a los actos su sentido auténtico, no es dicha. A partir de ese instante el gran mecanismo que rige la conducta de los personajes se pondrá en marcha, v será imposible pararlo. ¿Cuál es ese meca-

Esta pregunta nos lleva a detenernos en el segundo de los puntos que vamos a considerar: la conducta de Don Gutierre. Su raíz hay que ir a buscarla en el proceso interior de conciencia del personaje y, últimamente, en la relación entre conciencia y realidad.

A partir de la escena segunda del Acto II, la que sigue a la primera imprudencia de Doña Mencía, la acción del drama se centra en la torturada conciencia del marido. La hora crítica de los soliloquios comienza. Desde esa conciencia cada gesto, cada palabra, cada acto exterior a ella vendrá a significar lo que no es, como si la conciencia individual, en vez de responder, en correspondencia, a los datos objetivos de la realidad exterior, los creara, creando así, a partir de ellos, otra realidad, imaginaria, que sustituye a la primera, y en la cual se instala y obra el personaje como si fuera ésta la única realidad, la verdadera. Según espero hacer ver se trata, por parte del dramaturgo, de una rigurosa descripción in actu de lo que

llamamos hoy alienación.

Todo empieza cuando el hombre queda a solas consigo mismo. A solas consigo mismo quiere decir algo preciso en estos dramas: a solas con su honor y sus sospechas. Pues solamente cuando éstas irrumpen por la palabra interior, rompiendo el crículo silencioso de la conciencia, se hace dramáticamente presente aquél —el honor— como un Tú de exigente compañía, como un doble terrible, justo en la intersección del Yo y el Nosotros, del individuo y la comunidad. La soledad de la conciencia es, por el honor, el lugar de encuentro entre dos dimensiones existenciales del ser humano: la individual y la social. La soledad, tal como desde el Romanticismo y el triunfo de la burguesía la entendemos, no existen en el teatro español del Siglo de Oro. De ahí que el primer error del crítico sería equivocar el sentido de la soledad del héroe dramático, interpretando ésta como soledad de un yo psicológicamente entendido. Y aunque muchas veces, por parte de los defensores —que a esos extremos se ha tenido que llegar— de la profundidad y la autenticidad de los personajes de nuestro teatro clásico, se ha insistido en que no había que buscar caracteres, es decir, individuos psicológicamente estructurados, en la Comedia, como no había que buscarlos en el

teatro griego, sin embargo, pese a esa lógica —históricamente lógica— insistencia, no son pocos los críticos que analizan los personajes y sus conductas desde una concepción psicológica de la

persona.

A solas, pues, con su conciencia -en el sentido. indicado- el héroe se esfuerza en barrer, rechazándolos como impropios, los celos y la compasión. Lo que rechaza, al rechazar celos y compasión de la conciencia, son las motivaciones individuales, pues el Yo que monologa es, precisamente, el campo de batalla y, a la vez, el lugar de la simbiosis del yo personal y el yo colectivo. En la pugna interior entre ambos, que el monólogo sustancia y revela, y que el lenguaje del drama denomina, a veces, pasión de amor y pasión de honor («si amor y honor son pasiones // del ánimo», Acto I), la segunda —para seguir ese lenguaje—, objetivada en «ley del mundo» —así se la nombra— desplaza a la primera y acaba poseyendo la conciencia. Don Lope de Almeida (A secreto agravio, secreta venganza), don Juan Roca (El pintor de su deshonra), Don Gutierre Alfonso (El médico de su honra), Curcio (La devoción de la cruz), pero también el Duque de Ferrara (El castigo sin venganza) o Don Fernando (Los comendadores de Córdoba), y podríamos seguir citando nombres, divididos interiormente -y su ser dramático consiste en esa divisiónllegan a través de las mismas interrogaciones y de las mismas quejas, a idéntica decisión: la esposa debe morir y, por supuesto, el amante, el presunto amante para ser exactos. No es necesario tener pruebas ciertas. La sospecha basta. Hay que matar. La prueba es sólo accidental.

¿Cómo llega el héroe a esa decisión? ¿Quién y qué le obliga a matar? En los monólogos el héroe se presenta a sí mismo como víctima de la ley del honor, a la que acusa de bárbara, de injusta, de infame. Sin embargo, la obedece, sabiendo con

entera lucidez que tal obediencia implica enajenación de la propia libertad y complicidad con el mal. Oigamos lo que dice Don Juan Roca, en representación de todos ellos:

¿Mi fama ha de ser honrosa, cómplice al mal y no al bien? ¡Mal haya el primero, amén, que hizo ley tan rigurosa! ¿El honor que nace mío, esclavo de otro? Eso no. ¡Y que me condene yo por el ajeno albedrío! ¿Cómo bárbaro consiente el mundo este infame rito?

(El pintor...)

Protesta e interrogación tienen en todos los monólogos de honor una doble función dramática. De una parte, subrayar la lucidez de la conciencia del personaje, lucidez que en ningún momento pierde, ni siquiera cuando, en un proceso cerebral de rigurosa lógica, el propio personaje desmonta en el análisis y critica sus propias sospechas y los datos de la realidad que ellas mismas van a sustituir. Lo puesto en claro, mediante la lógica del análisis y la lucidez de la razón que analiza, es que el crimen, también planeado con extremo cuidado en todos los detalles, no será un crimen pasional, un crimen privativo, por así decirlo, de ese personaje singular. Otelo, para referirnos a un crimen pasional, mata «en caliente»; el héroe de honor mata «en frío», después de haberlo calculado todo. Más significativo todavía: Otelo hubiera podido no matar a Desdémona y seguir siendo Otelo, el enajenado por sus propios celos de-voradores. En cambio, los tres personajes calderonianos tienen que matar si quieren seguir siendo quienes son:

No ha de saberse quien soy, pues no soy mientras vengado no esté...

le dice Don Juan Roca a su criado, a continuación del monólogo citado. Se trata, pues, en ese «soy», de ser no ante Dios ni ante sí mismo, si entendemos por «sí mismo» el yo individual, sino de ser ante el otro yo, el colectivo, objetivado -como antes apuntaba- en la conciencia, de la que termina posesionándose. Se es, pues, yo ante el mundo y para el mundo, no como un fuera, sino como un dentro, como la forma interior de la conciencia alienada. No conozco ninguna dramaturgia occidental que hava expresado de manera tan -¿cómo decirlo? justa, exacta, rigurosa, lúcida, esa operación de subsumisión del vo individual por el yo colectivo, del uno por el nosotros. al que llamamos hoy alienación. Es esa operación, ritualizada en un monólogo y una acción trágicos, lo que nuestros dramas de honor ponen de pie sobre el espacio escénico.

De una parte, decía antes, de otra -pues otra parte hay- protesta e interrogación muestran el carácter de necesidad del asesinato que va a seguir. Protesta e interrogación no abren camino alguno a la elección, porque no son manifestaciones de la libertad ni expresan la duda y la agonía de una conciencia libre. Sirven sólo, en todo caso, para dar expresión, para hacer ver la impotencia del individuo atrapado en el gran mecanismo, interiorizado, hecho forma interior del ser -según va he dicho- en que se encuentra prisionero y contra el que, de verdad, no puede rebelarse, pues sería rebelarse contra sí mismo. O descendiendo un grado en el nivel de las significaciones y desplazando ligeramente nuestro punto de vista, sirven para expresar la entrega del héroe al mundo y su total pertenencia a él. Es el Mundo —podemos escribirlo con mayúscula— la verdadera deidad de ese universo dramático. Un Mundo cuya esencia y condición tiránica, así como su virtud alienadora, quedan puestas al desnudo por medio del honor, que no es sino su modo de manifestación, su revelador, donde queda patente y al descubierto su poder. Mundo cuyo dominio sobre el hombre es absoluto, porque ha sustituido, hasta suplantarlo, su ser personal.

Detengámonos, antes de proponer una conclusión general, en dos puntos más, aunque con ma-

vor brevedad.

El héroe no sólo tiene que matar, sino que tiene que matar de acuerdo con unas normas. El asesinato de la esposa y de su supuesto amante es premeditado fríamente en obediencia a unas normas fijas, quiero decir fijadas de antemano, aunque no por el héroe, sino, literalmente, por todos, incluido el héroe, y por nadie, excluido el héroe, y es, por consiguiente, impersonal. Como asesinato le particulariza ese carácter impersonal. En esa radical impersonalidad de la venganza, consecuencia de la alienación del héroe, acaba de cumplirse su total posesión por la colectividad, a la que hemos llamado Mundo, en atención a los tres célebres enemigos del alma, según el catecismo tradicional. Y es en la ejecución puntual del crimen, cuya técnica -secreta venganza a secreto agravio o pública venganza a público agravio- está rigurosamente fijada en el «infame rito» del honor, en donde las categorías de lo lógico, según el Mundo, y de lo monstruoso según la conciencia individual humana, aparecen indisolublemente unidas. El crimen es lógico y es monstruoso, pero no lo uno o lo otro.

El otro punto —último que aquí quiero tocar tiene que ver con los otros personajes del drama. Es mediante ellos como el dramaturgo nos hace descender más hondo todavía en ese universo cerrado en que se mueven todos los personajes: verdugo, víctima y testigos. Mejor dicho, no todos, pues, a veces, como en *El médico de su honra* o en *El castigo sin venganza*, hay un personaje no

atrapado: el gracioso.

Después del crimen viene la escena, la final, que completa y acaba la monstruosidad de lo ocurrido: los padres de las mujeres asesinadas y el rey, señor supremo, imagen teatralmente encarnada de la autoridad y del poder máximos de ese mundo en que tales cosas han sucedido, aprueban el crimen.

He aquí el final de la escena última de El pintor de su deshonra que me abstengo de comentar,

por ser innecesario todo comento:

Don Juan.—Don Juan Roca soy; matadme todos, pues todos tenéis vuestras injurias delante, tú, don Pedro, pues te vuelvo triste y sangriento cadáver una beldad que me diste; tú, don Luis, pues muerto yace tu hijo a mis manos; y tú, Príncipe, pues me mandaste hacer un retrato, que pinté con su rojo esmalte. ¿Qué esperáis? ¡Matadme todos!

PRÍNCIPE.—Ninguno intente injuriarle; que empeñado en defenderle estoy. Esas puertas abre, ponte en un caballo ahora y escapa bebiendo el aire.

Don Pedro.—¿De quién ha de huir? Que a mí, aunque mi sangre derrame, más que ofendido, obligado me deja, y he de ampararle.

Don Luis.—Lo mismo digo yo, puesto que aunque a mi hijo me mate, quien venga su honor, no ofende.

La escena ocurre ante los cadáveres ensangrentados de Doña Serafina y Don Álvaro, visibles para los personajes, en el interior de su universo, y

para los espectadores, fuera de él.

Sin embargo, ninguna escena tan extraña ni tan terrible como la final de *El médico de su hon-ra*. El rey, delante del cadáver desangrado de Doña Mencía, con el crucifijo bien visible a la cabecera del lecho, fuerza al asesino a dar la mano a Doña Leonor y a Doña Leonor a dar la mano a Don Gutierre, autorizando, si necesario fuera, volver a repetir el mismo crimen. El círculo se cierra férreamente, listo para ser recorrido de nuevo

paso a paso.

Nadie es en cada una de estas tragedias individualmente culpable. No son los individuos, sino el sistema que rige las conductas individuales, quien es puesto en el tablero por el dramaturgo. Este se abstiene de toda reflexión moral, de toda intromisión personal mediante un juicio de valor. Su papel de dramaturgo, que no es el de moralista, sino escuetamente el de dramaturgo, consiste en presentar objetivamente un mundo donde los personajes viven una acción. Esa acción se desarrolla según unas leyes que le son propias. Cuando el rey de El médico de su honra, después de escuchar a Coquín, el gracioso, quien como «hombre bien nacido» -así se autodefine-, le cuenta su versión de lo acaecido, que es la única versión normal, se dice a sí mismo:

> Gutierre sin duda es el cruel que anoche hizo una acción tan inclemente. No sé qué hacer. Cuerdamente satisfizo sus agravios.

Y cuando ese mismo rey fuerza la boda a que ya nos referimos, se está expresando según las leyes de ese mundo en que todos los personajes están y son. Si Coquín, el gracioso, escapa a esas leyes, es porque su función como personaje dramático consiste en encarnar una concepción de la vida estribada en principios opuestos a los que rigen la conducta del caballero. El gracioso es, dentro del mundo que expresa el drama de honor, aunque no sólo en él, la excepción a la regla. Y, como excepción asume el punto de vista distanciado, único, dentro del drama, desde donde puede disociarse la lógica y la monstruosidad del crimen, negando aquella y afirmando ésta.

Vengamos ahora al espectador, utilizando aquella consideración metodológica, expuesta en el primer capítulo, del juego dialéctico entre los puntos de vista —el integral del público y los parcia-

les de los personajes.

El espectador, que ha sido testigo de las contradicciones entre palabra y acción, entre realidad e interpretación de la realidad, entre necesidad y no necesidad, mostradas por el dramaturgo en el interior del espacio dramático, es invitado por éste —desde su instalación en su punto de vista exterior integral— a juzgar dichas contradicciones, las cuales, a su vez, le remiten a las contradicciones de su propio espacio histórico. Como siempre sucede en el teatro —y es su más glorioso estatuto— la búsqueda de la relación entre las contradicciones del espacio dramático y las del espacio histórico se produce a nivel del espectador, no de los personajes. El dramaturgo propone al espectador un obieto -el mundo dramático- que debe ser descifrado por éste. En ese mundo, creado por el dramaturgo como una polifonía de significantes', los personajes -signos en un bosque de signos-hacen y dicen trágicamente encadenados a una leyes, trágicamente cegados y poseídos, en el más radical sentido de estos dos vocablos.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Ver Roland Barthes, Ensayos Críticos, Barcelona, Seix Barral, 1967, pág. 310.

por unos principios de valor absoluto -se entiende de valor absoluto para los personajes del drama. El espectáculo que nos ofrecen esos «personajes-en-su-mundo» es el de un universo regido por un poder destructor, en nombre de un orden cuva anormalidad -basado como está en la necesidad social del asesinato— es patente para el espectador, y cuya ejemplaridad, en tanto que anormal, dimana, precisamente, del hecho de que sea vivido como necesario por los personajes. Lo que Calderón significa en el mundo dramático creado, utilizando instrumentalmente el honor, no literalmente, es la anormalidad de un orden impuesto y aceptado por los personajes como necesario. Lo transpuesto por el dramaturgo al universo del drama no es el honor en tanto que categoría histórica real, sino en tanto que signo de la estructura de una ordenación de la sociedad. para cuya plasmación dramática se utiliza el honor como instrumento dramático estructurante de la acción. Una acción que, mediante ese elemento estructurante, pone al desnudo y remite, a través del espectador, a una sociedad en la que el individuo humano vive en continua y tensa vigilancia, aplastado por el peso de unas normas y unos principios rígidos que, convertidos en valores absolutos, conducen a la violencia, a la destrucción y al dolor en nombre de un orden indiscutido y aceptado como el Orden. En ese mundo así ordenado la conciencia individual se somete a una especie de superconciencia colectiva posesiva. y como tal alienadora, y el «yo» sucumbre al imperio de los «otros» que, convertidos en forma interior, forman un Otro, terrible deidad, sin rostro definido, que devora a víctimas, verdugos y testigos.

Sólo al espectador corresponde «buscar la salida» en su propio espacio histórico, o, a lo menos, tomar conciencia de la necesidad de buscarla. La misión del dramaturgo es provocar la interrogación, invitar a la búsqueda de relaciones entre el espacio dramático creado y el espacio histórico dado, comprometer al ejercicio de la interpretación. Su oficio no es curar, sino mostrar la enfermedad. Que el espectador decida cuál es la medicina y cuál el tratamiento. Acomodando a nuestro propósito una cita de Roland Barthes, el lenguaje del teatro, como todo lenguaje literario, sirve para «formular», no para «hacer» <sup>8</sup>. El «hacer» compete al público en su propio espacio histórico.

allow the significant and the parties of

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Roland Barthes, Op. cit., pág. 311.

#### III

# Don Juan y la sociedad del burlador de Sevilla: La crítica social

#### 1. Introducción

Hace casi dos décadas el profesor Leo Weinstein publicó un libro titulado The Metamorphoses of Don Juan (Stanford University Press, 1959), en donde utilizando los mejores métodos del comparativismo, estudiaba a fondo las distintas máscaras históricas de Don Juan como personaje y como mito. A diferencia de los otros estudios comparativistas, anteriores o posteriores, no despachaba en unas pocas páginas apresuradas al Don Juan original, el primero de la estirpe, el fundacional, el de nuestro Tirso de Molina, sino que le dedicaba páginas abundantes, profundas y justas, rompiendo así con la tradición de una irresponsable crítica internacionalista que ignora o presta poca atención al drama de Tirso para glorificar el Don Juan de Molière y los don Juanes europeos posteriores.

De entonces acá la crítica hispana e hispanista ha dedicado sustanciosos trabajos al Don Juan de Tirso, aunque son contadas las excepciones <sup>1</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Dos de las más importantes son, en mi opinión, el largo artículo de Ch. V. Aubrun, «Le Don Juan de Tirso

que se han preocupado de verlo no aisladamente, sino en relación con los demás personajes, en el interior del mundo dramático en donde existe. La riqueza de significados de Don Juan explica la tentación crítica de estudiarlo como personaje singular, dejando de lado sus nexos con el resto de los elementos de la estructura dramática concreta en donde el dramaturgo lo situa, y de donde dimana su sentido.

Mi propósito aquí es estudiarlo dentro del sistema global de relaciones establecido por Tirso.

Es todavía bastante común entre los críticos aludir a los defectos de construcción del drama. a su precipitación o su descuido, lo cual es a todas luces injusto. El burlador de Sevilla es un drama cuidadosamente construido. El doble título original (El burlador de Sevilla y Convidado de piedra) refleja las dos partes en que se divide la acción: una en que Don Juan se enfrenta con la sociedad, otra en la que se enfrenta con lo sobrenatural. La acción de la primera parte está dividida en cuatro aventuras centradas en cuatro muieres: Isabela (noble), Tisbea (plebeya), Ana (noble), Aminta (plebeya). Cada aventura, a su vez, está estructurada en dos partes: burla y huida. La «técnica» empleada por Don Juan en la burla es doble: con las dos mujeres nobles emplea la sustitución de personalidad (con la duquesa Isabela se hace pasar por el Duque Octavio, y con Doña Ana por el Marqués de la Mota): con las mujeres plebeyas se vale de la palabra de matrimonio. El número dos o uno de sus múltiplos (doble título, dos partes —natural, sobrenatural—, cuatro aventuras y cuatro mujeres, dos nobles y dos plebevas, dos secuencias para cada aventura,

de Molina: essai d'interprétation», Bulletin Hispanique, LIX (1957), págs. 26-61, y el capítulo de Serge Maurel en su libro L'univers dramatique de Tirso de Molina, Poitiers, 1971.

dos técnicas de burla) constituyen el módulo de construcción de la acción.

Aunque bien sabido, valía la pena recordarlo escuetamente. De igual modo creo conveniente recordar brevemente algunas ideas de las que voy

a partir, ya expresadas por mí en otro lugar:

Don Juan, en la pieza de Tirso, vive vertiginosamente unas aventuras que comenzando, in mediares, en el dormitorio de la duquesa Isabela, en Nápoles, terminan en una iglesia de Sevilla, ante el sepulcro de Don Gonzalo de Ulloa. La vida de Don Juan, teatralmente, transcurre como un relámpago entre la cama y el sepulcro, entre el amor y la muerte, entre el goce y el castigo. Américo Castro llamó al drama de Tirso «vendaval erótico» 2. A través de todo el drama cruza el tiempo -el tiempo vital y el tiempo dramático (el del personaje y el de la acción) como una ráfaga huracanada. Don Juan corre de aventura en aventura, fiado a los «pies voladores» de su caballo, como la acción corre de situación en situación, en desbocado dinamismo. De esa doble configuración del tiempo, de la cual, como es lógico, el único responsable es el dramaturgo, surge el primer elemento dramático consustancial al personaje: la elección del tiempo contra la eternidad<sup>3</sup>. Don Juan no tiene tiempo que perder, Don Juan no puede demorarse, pues quedarse es renunciar a ser quien es: quien goza y parte para gozar de nuevo. Sin embargo, su meta no es el placer, sino el placer siempre nuevo, y aún más, hurtado. Don Juan no es un voluptuoso ni un sibarita del placer. De la duquesa Isabela a la pescadora Tisbea, de Tisbea a Doña Ana de Ulloa, de Doña Ana a la pastora Aminta, de mujer en mujer, sin dis-

Seuil, 1953.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> En el Prólogo a su segunda edición de Clásicos castellanos, Ver Tirso de Molina, Comedias, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1963<sup>7</sup>, pág. XXIII.

<sup>3</sup> Micheline Sauvage, Le cas don Juan, París,

tinción de clase social, more democratico, limpio de todo complejo discriminatorio, corre Don Juan. no porque busque a una mujer, ni siguiera a la mujer, como harán más tarde los otros Don Juanes románticos o simbolistas. El Don Juan Tenorio de Tirso no busca, encuentra. He aquí otro aspecto fundamental del personaje de Tirso: no es el hombre que busca a la mujer para seducirla, gozarla y burlarla, sino el hombre que encuentra, siempre, a la mujer. Instinto y azar lo constituyen, como también genial capacidad para el histrionismo y para la rápida acomodación a la ciscunstancia, lo cual le empareja con su compatriota, la no menos genial manipuladora de la realidad imprevista, la vieja Celestina. En efecto, cuando se produce el encuentro Don Juan burla, utilizando la táctica idónea. Táctica —repito— que nace de las mismas circunstancias del encuentro y que nada tiene de premeditada. Don Juan se hará pasar por otro o prometerá lo que no piensa cumplir. Apenas obtenido el placer, parte, no en busca de otra aventura, sino huyendo de la que acaba de vivir. Su tiempo está hecho de una sucesión de presentes, o, mejor, es el presente. De ahí su esencial espontaneidad y su dramático ser y no ser. El Don Juan de Tirso carece de memoria para el pasado y de imaginación para el futuro. Por eso ni puede arrepentirse, porque el pasado no existe, ni siguiera como fenómeno de conciencia, ni puede temer, porque tampoco existe el futuro. Su tiempo único es el presente; su «qué largo me lo fiáis» expresa esa incapacidad de Don Juan para dotar de existencia, en el nivel de la conciencia, al futuro, en cuyo horizonte están la muerte y el más allá. El dramaturgo ha acertado a crear un personaje, único entre los de su especie - Segismundo, Fausto, Hamlet o Don Quijote— cuya esencia estriba en existir en el más puro y radical de los presentes. Don Juan Tenorio sólo cree en el «aquí» y el «ahora». Don Juan vive

para utilizar la conocida expresión orteguiana— en permanente alteración, incapaz de ensimismamiento, porque es incapaz de soledad personal. Ahora bien, el Don Juan de Tirso no es ateo -como el de Molière-, sino creyente. Cree en Dios, pero vive sin contar con Dios. El Dios de Don Juan es un fantasma, una pura sombra, un flatus voci, que sólo se hace real en el momento de la muerte. Muerte que no es, simplemente, dejar de vivir, sino ser castigado. La muerte le llega a Don Juan. como el amor, de pronto, sin tiempo para nada, como el castigo de los castigos. La muerte es el último encuentro de Don Juan: a la muerte, cristalizada en estatua, le da una mano, mientras con la otra la amenaza y agrede con una daga:

> Con la daga he de matarte. Mas, ¡ay!, que me canso en vano de tirar golpes al aire.

> > (Acto III, vv. 960-962, Edic. A. Castro)

Tirso de Molina, al hacer que Don Juan sucumba a la justicia de Dios, imposibilita para siempre que Don Juan sucumba a la justicia de los hombres. El Don Juan Tenorio de Tirso, con el que nace ya constituido en sus elementos fundamentales el mito, no burlará a Dios, pero burlará al mundo, mientras dure el mundo.

Pero, ¿qué mundo?

# 2. El personaje «atípico»

Un mundo regido por un sistema de normas, dentro del cual Don Juan, como el resto de los personajes, actúa. La diferencia, sin embargo, está en que Don Juan no acepta las normas, mientras los otros personajes las aceptan, aunque no las respeten. Don Juan, a diferencia de los demás per-

sonajes, no admite ningún tipo de compromiso con el sistema de normas. La norma, en cuanto límite a su apetito individual de goce o de autoexpresión de su individualismo absoluto, es un obstáculo que hay que vencer o una barrera que saltar. Don Juan se situará al margen de la sociedad, a la que rige un sistema de normas -no importa cuál—, no aceptando ese sistema, no porque el sistema sea bueno o malo ni porque sea éste o aquel, sino porque limita su individualismo, que. por ser vivido como absoluto, considera todo lo que está fuera de su esfera como relativo. Don Juan Tenorio es así, tal como Tirso lo crea, un personaje «atípico», en el sentido que a este concepto operativo le dio el sociólogo francés Jean Duvignaud 4. Analizando éste los héroes dramáticos en el teatro español del Siglo de Oro y en el teatro inglés isabelino y jacobeo, señalaba como común a todos ellos el ser «personajes inadaptados en razón misma del acto que los individualiza» (página 153), para añadir en seguida que «es en virtud misma de su individuación por lo que son condenados al sufrimiento y a la desgracia» (pág. 154). Todos ellos —concluía— son personajes atípicos (página 154). Para explicar, históricamente, esa condición atípica de los personajes dramáticos del siglo xvI y xvII, aplicaba el sociólogo francés el concepto de anomia, acuñado por Durkheim en 1897, en su libro Le suicide (París, Alcan, 1897). A la «ruptura del equilibrio social», como fenómeno típico de las épocas de transición o de crisis, Durkheim le daba el nombre de anomia. En las épocas de cambio, de paso de un sistema de normas a otro sistema de normas, las conductas individuales, en busca de expresión de aspiraciones nuevas y de realización de nuevas necesidades, no pueden encauzarse socialmente, pues las normas del sistema en crisis no sirven ya, pero todavía no

<sup>4</sup> Sociologie du Theâtre, París, P.U.F., 1965.

han sido creadas nuevas normas que las encaucen. Ahora bien, si el concepto de anomia puede aplicarse fecundamente, dentro del campo específico de la literatura española, a épocas como la de La Celestina (crisis de fines del siglo xv) o incluso a la de los trágicos españoles de la segunda mitad del siglo xvi, que crean un teatro lleno de monstruosas individualidades, no me parece tan pertinente aplicarlo al de la sociedad española del siglo xvII, caracterizada no por la ausencia de normas, sino por el exceso de normas. Por ello mismo, hace va unos años, al examinar el fenómeno de las tragedias de honor calderonianas. proponía vo otro término, el de hipernomia, como definitorio, precisamente, de la sociedad española del siglo XVII. No creo sea necesario detenernos aquí en la monstruosa proliferación de normas -piensen en la complicada etiqueta ceremonial de la Corte— que encorsetan socialmente las conductas individuales, no sólo durante el reinado de los últimos Austrias españoles, sino también en la Corte francesa del Rey Sol.

Para entender a Don Juan, como personaje dramático, no aislado, sino en relación con los otros personajes del drama tirsiano, hay que tener en cuenta esa sociedad hipernómica en que es creado, por primera vez —y no antes ni después. En el espacio dramático creado por Tirso,

En el espacio dramático creado por Tirso, Don Juan, encarnación del principio de individuación, vivido como absoluto, desafía la Norma, y es destruido al final, pero —vuelvo a repetir— no por la sociedad a la que desafía, sino por un poder trascendente a esa sociedad, poder al que también ha desafiado. Aquí se cumple una de las paradojas más constantes del personaje atípico. Don Juan es dotado por el dramaturgo de una serie de rasgos positivos que lo hacen atractivo e, incluso, admirable: su belleza física varonil, su nobleza, su valor, sus éxitos, su fama. Don Juan, por estos rasgos, puestos de relieve en el drama,

no se asemeja en nada a los héroes repulsivos. monstruosos, dementes, negativamente caracterizados de las tragedias de Virvés o del mismo Juan de la Cueva<sup>5</sup>. Incluso, por parte de otros personajes de su mismo mundo —el propio Rev de Castilla— sus acciones con las mujeres son juzgadas, con indudable simpatía, como imputables a su mocedad. En cierto modo -y toda la crítica contemporánea ha aludido a ello—, Don Juan es admirado, hasta por sus detractores, como aquel que se atreve a realizar, en cumplimiento de su gusto y su gana, lo que nadie osa realizar. aunque secretamente lo desee. Pero Don Juan tiene que ser destruido. El individualismo, vivido como absoluto, puede ser una aspiración común a muchos, pero cuando el nivel de los deseos pasa al del acto, se convierte en una amenaza para la tribu, para la comunidad social, en cuanto que engendra el desorden. Consecuentemente, Don Juan tiene que ser eliminado. La gran ironía, sin embargo, es que no es la sociedad quien lo elimina o lo destruye en el drama de Tirso mediante la aplicación de un código de justicia social, sino Dios. Ironía a la que no se ha prestado la atención que, a mi juicio, merece, pues los críticos centran su atención en el aspecto teológico del castigo divino o en el prinicipio de la justicia poética, desvinculando a Don Juan de la sociedad en donde burla y a la que burla.

Es necesario, pues, detenernos en los otros representantes de esa sociedad, tal como Tirso los

presenta en el drama.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ver sobre esos personajes las páginas del ya clásico libro de Alfredo Hermenegildo, en su nueva versión, La tragedia en el Renacimiento español, Barcelona, Planeta, 1973.

#### 3. La sociedad del Burlador

Esa sociedad, como espero hacer ver, está aquejada, en mayor o menor grado, por la corrupción, en todos sus niveles, y no sólo en una clase social, la noble.

La actitud básica del dramaturgo, frente a esa sociedad, es una actitud crítica. Pero la crítica de la sociedad está expresada en forma dramática. Es decir, no está explícita solamente en la palabra de los personajes, sino implícita en la misma estructura dramática. Y es ahí —y no en las palabras de los personajes— donde hay que buscarla, pues Tirso escribe su obra como dramaturgo, no como moralista. La crítica social no puede ser reducida, por parte del crítico, a crítica explícita. Y, sin embargo, así ocurre en numerosas lecturas de El Burlador de Sevilla. Recuérdese cuántas veces hemos leído como ejemplo de la crítica de la nobleza estos versos:

La desvergüenza en España se ha hecho caballería.

(III, vv. 131-132.)

o estos otros:

Si es mi padre el dueño de la justicia y la privanza del rey, ¿qué temes?

(III, v. 163-166)

Pasemos, pues, revista a las llamadas «víctimas» de Don Juan —las mujeres— y a los representantes del mundo —noble o plebeyo— en que se mueve el Burlador.

#### A) LAS MUJERES

Consideremos a tres de las cuatro: la duquesa Isabela, Tisbea y Aminta. Acudamos para ello al texto.

## a) La duquesa Isabela

Al descubrir que el hombre con el que ha estado en la cama no es el duque Octavio, con quien quiere casarse, hace dos cosas contradictorias, pero muy coherentes en relación con su situación: dar gritos pidiendo auxilio, alertando así a los habitantes de Palacio, y lamentarse de su honor perdido. Cuando el rev acude a las voces, exclama en un aparte: «¿Con qué ojos veré al rey?» (I, v. 161). Su vivencia del honor, al igual que la del resto de los personajes del drama, incluido Don Juan, tiene más que ver con la dimensión exterior y social del honor, que con la interior, individual y ética. Ahora bien -y ésta es la primera particularidad significativa a retener-, apenas se da cuenta de que el rey de Nápoles cree que el culpable de la felonía es el duque Octavio, dice Isabela:

> Mi culpa no hay disculpa que la venza; mas no será el yerro tanto si el duque Octavio lo enmienda.

> > (I, vv. 187-190)

En lugar de declarar la inocencia del duque Octavio, no tiene escrúpulo moral alguno en aprovecharse del equívoco, aceptando con su silencio que el duque Octavio sea calumniado. Lo que le importa es casarse... con uno o con otro. En

efecto, más tarde, en el Acto III, en la playa de Tarragona, declara:

> No nace mi tristeza de ser esposa de don Juan, que el mundo conoce su nobleza; en la esparcida voz mi agravio fundo, que esta opinión perdida es de llorar mientras tuviere vida.

> > (III, vv. 331-36)

En esta declaración vuelve a contraponerse la nobleza, según el mundo, la puramente social, a la nobleza moral, de que Don Juan carece, al igual que el resto de los personajes del drama. Lo único que concierne a la duquesa Isabela es la opinión perdida, no el agravio en sí.

En la playa de Tarragona se encuentra con la pescadora Tisbea que se lamenta y llora, y le pregunta la causa de su dolor. Tisbea le cuenta lo que Don Juan hizo con ella. La reacción de

Isabela es fulminante:

¡Calla, mujer maldita! Vete de mi presencia, que me has muerto.

(III, vv. 397-98)

Es decir, le importa menos, en esta primera reacción, el dolor y la desgracia de la pescadora, que la humillación de haber sido igualada con ella por Don Juan. Y aún más: si le pide que la acompañe a la corte, no es por conmiseración ni por piedad, sino para utilizar a Tisbea como instrumento para su propia venganza.

No hay venganza que a mi mal tanto le cuadre.

(III, v. 406)

La diferencia de categoría moral entre la duquesa y Don Juan es una diferencia de grado, no de sustancia. Ambos, cada uno en su esfera, utilizan a los demás como instrumentos para sus propios fines, reduciendo así a las personas a su puro valor instrumental.

## b) Tisbea

En las primeras palabras que pronuncia Tisbea se presenta a sí misma como exenta de las prisiones del dios Amor, al que no paga tributo alguno (I, vv. 375-382), enlazando así como personaje con la tradición del tema del «siervo libre de amor», del que son hitos bien conocidos, entre otros, el Diálogo del Amor y un Viejo, de Rodrigo de Cota, y la Égloga de Cristino y Febea, de Juan del Encina, para quedarnos en el ámbito del drama. Al igual que los otros representantes del tema, también Tisbea será castigado por el dios Amor de su presunción, y así lo declarará la propia pescadora al confesarle a Don Juan:

Reparo en que fue castigo de amor el que he hallado en ti.

(I, vv. 921-922)

Sin embargo —y es lo que me interesa recalcar en el caso de Tisbea hay una intensa complacencia en sí misma y una buena dosis de crueldad, como bien se echa de ver en estos textos:

De cuantos pescadores con fuego Tarragona de piratas defiende en la argentada costa, desprecio soy y encanto; a sus suspiros, sorda; a sus ruegos, terrible; a sus promesas, roca. (I, 427-434.)

que hallo gusto en sus penas y en sus infiernos gloria.

Todas por él se mueren (por Anfriso), y yo, todas las horas, le mato con desdenes.

(I, 457-462)

¿En qué medida es Tisbea víctima inocente del Burlador?

Desde el primer contacto, cuando Don Juan vuelve en sí en la playa, en brazos de Tisbea, y le dispara sus galantes y apasionadas palabras. antes que medie ninguna promesa de matrimonio. la pescadora repite tres veces en el espacio de nueve redondillas: «¡plega a Dios que no mintáis! » Verso que parece sugerir la aceptación de algo todavía no propuesto. Con la particularidad —y es un detalle de gran importancia— de que Tisbea ya sabe, antes de que Don Juan diga una sola palabra, que el «mancebo excelente, // gallardo, noble y galán», es hijo de tan prominente persona como lo es «el camarero mayor del rey» (I, 570-572). Tirso se ha cuidado bien de hacer preceder tal circunstancia a la acción que le sigue: la de la entrega de Tisbea a Don Juan. Entrega, por otra parte, en la que la mujer se declara tan «encendida» v arrebatada como el varón:

El rato que sin ti estoy estoy ajena de mí.

(I, 913-914)

Y añadirá:

Ven, y será la cabaña del amor que me acompaña tálamo de *nuestro* fuego.

(I, 952-954)

No sin responder a Don Juan, quien afirma que el amor «iguala con justa ley la seda con el sayal», «Casi te quiero creer», para concluir inmediatamente:

Yo a ti me allano bajo la palabra y mano de esposo.

(I, 939-941)

El casi ha desaparecido. Lo único que queda, además de «la palabra y mano de esposo», es «nuestro fuego», que por igual los quema.

Dado el orden dramático en que el dramaturgo presenta todos estos textos, y dado el sentido que de sus correlaciones dimana, es un poco difícil concluir en la inocencia de la víctima.

#### c) Aminta

Don Juan, huyendo de su última aventura en Sevilla, de donde ha sido desterrado por el rey, irrumpe en los desposorios de Aminta y Batricio, pastores. Y la noche de las bodas se introduce en el aposento de la pastorcita. La escena es rápida. Don Juan utiliza la misma táctica que con Tisbea. Sólo que esta vez es él mismo, y no su criado, quien proclama su importante posición social:

Mi padre, después del rey, se reverencia y estima, y en la corte, de sus labios pende la muerte o la vida.

(III, 239-242)

Después de estas palabras y de la declaración amorosa que sigue, a Aminta no parece costarle mucho esfuerzo aceptar que su Batricio la olvida ni conceder que el matrimonio, no consumado, puede anularse. El camino está expedito para que pueda entregarse, bajo palabra de matrimonio, a Don Juan, diciéndole, la misma noche de sus bodas con Batricio:

El sentido de esta entrega se hará patente, cuando más tarde, en la Corte, adonde Aminta y su padre han venido a reclamar, diga éste:

Doña Aminta es muy honrada...

(III, 801)

Repárese en el efecto cómico del doña antepuesto a nombre tan bucólico como el de Aminta. El dramaturgo fustiga así la vanidad de la pastora y su padre, invalidando, por vía grotesca, la inocencia de la última «víctima» del Burlador.

Estas tres mujeres burladas por Don Juan no son, precisamente, ejemplos de pureza moral. Las tres son un reflejo del mismo mundo y responden a los mismos patrones de conducta en cuyo inte-

rior se mueve Don Juan.

Pasemos a los representantes masculinos de ese mundo.

#### B) Los hombres

# a) El embajador de España en Nápoles

Don Pedro Tenorio, obedeciendo las órdenes del rey de Nápoles se dispone a prender al atrevido que ha atentado, en los mismos aposentos reales, contra la honra de una mujer. (Entre paréntesis, la cólera del rey no nace de la deshonra de la duquesa, sino del hecho de que haya sucedido en sus propios cuarteles.) Don Juan no resiste a su tío el embajador, y le declara su identidad. La escena es extraordinaria. Conminado por el grave embajador de España, declarada por Don Juan su identidad, dice:

Don Juan.—Tío y señor,
mozo soy y mozo fuiste
y pues que de amor supiste,
tenga disculpa mi amor.
Y, pues a decir me obligas
la verdad, oye y diréla:
yo engañé y gocé a Isabela,
la duquesa...

Don Pedro.— No prosigas, tente. ¿Cómo la engañaste? Habla quedo o cierra el labio. Don Juan.—Fingí ser el duque Octavio... Don Pedro.—No digas más, calla, basta,

(I, 61-72)

El embajador de España, que no quiere ningún escándalo («Habla quedo»), añade en un aparte estas palabras que le retratan de cuerpo entero:

Perdido soy si el rey sabe este caso. ¿Qué he de hacer? Industria me ha de valer en un negocio tan grave.

(I, 73-76)

Como al rey de Nápoles no le preocupa la duquesa Isabela, al embajador le preocupa sólo su propio negocio. Para resolverlo está dispuesto a hacer lo que en seguida veremos. Pero antes debe cumplir con su deber de persona grave. Y así sermonea y le hace la moral al sobrino. El cual, conociendo perfectamente, según muestra sutilmente el diálogo, la calidad moral de su tío, se le muestra humilde y sumiso. Cada uno representa un papel, tan consumado histrión el uno como el otro.

Partido Don Juan, el embajador de España, para salvar la cara, no encuentra mejor industria que mentir descaradamente al rey, y, peor aún, acusar del desafuero a un inocente, el duque Octavio. Vale la pena recordar sus propias palabras, donde resaltan su cínico histrionismo y su radical inmoralidad. He aquí el diálogo:

> Don Pedro.—Ejecutando, señor, lo que mandó vuestra alteza, el hombre...

> > REY.— ¿Murió?

Don Pedro.— Escapóse de las cuchilladas soberbias.

REY.—¿De qué forma?

Desta forma:

DON PEDRO.-

cuando, sin dar más disculpa, la espada en la mano aprieta, revuelve la capa al brazo y con gallarda presteza, ofendiendo a los soldados y buscando su defensa, viendo vecina la muerte. por el balcón de la huerta se arroja desesperado. Siguióle con diligencia. tu gente; cuando salieron por esa vecina puerta le hallaron agonizando como enroscada culebra. Levantóse, y al decir los soldados: «¡muera, muera!»,

> bañado de sangre el rostro, con tan heroica presteza se fue, que quedé confuso. La mujer, que es Isabela, —que para admirarte nombro—

retirada en esta pieza, dice que es el duque Octavio que con engaño y cautela,

Aun no lo mandaste apenas,

¿Cuándo —nos preguntamos— ha podido confesar tal cosa la duquesa si el rey entra apenas sale Don Juan? La duquesa, sin embargo, como ya vimos, no tendrá reparo en admitir la mentira.

la gozó.

El cinismo del noble embajador de España lle-

(I, 121-151)

ga a su colmo, cuando, mandado por el rey para prender al duque Octavio, vuelve a contarle la historia con sabrosas variantes en las que no podemos detenernos, y concluye diciendo:

> Hice prender la duquesa, y en la presencia de todos dice que es el duque Octavio el que con mano de esposo la gozó.

(I, 307-311)

Naturalmente, desobedeciendo la orden del rey, y adoptando el papel del magnánimo caballero, hará entender al duque Octavio que lo deja escapar. Su industria ha terminado: ausente el duque no podrá desmentir la calumnia que el generoso don Pedro le ha levantado.

Magnífico retrato de un noble caballero español, de peor catadura moral que su sobrino, y al

que nadie castigará.

Sigamos con otro noble.

# b) El marqués de la Mota

Nos lo encontramos en el Acto II. en Sevilla. recién llegado Don Juan. Diciéndose enamorado de Doña Ana de Ulloa, correspondido por ella, y dispuesto a casarse con ella, aunque el rey de Castilla la tenga apalabrada a otro, el marqués de la Mota anda envuelto en aventuras con mozas de partido y presume ante Don Juan de sus conquistas con la Inés y la Costanza, con la Teodora y la Julia, y con las dos hermanas del barrio de Cantarranas, la Blanca y la otra. Sin la grandeza ni el arrojo de Don Juan, pues que actúa de tapado y con damas de poca monta, el marqués de la Mota, tal como el dramaturgo lo ha creado, no es más que un vulgar putañero. La burla que Don Juan le hace responde, en verdad, a un verdadero principio de justicia, poética o no. Sin embargo, será también uno de los que reclame al final, y piense que la justicia se ha cumplido al ser castigado Don Juan.

# c) El rey de Castilla

La cúspide de la nobleza, y su fundamento, la representa en el drama de Tirso el rey de Castilla. Su papel en la obra consiste, no obstante, según voy a tratar de hacer ver, en atar y desatar planes de matrimonio, y su oficio en el de vulgar casamentero. Baste esta enumeración.

En el Acto I nos topamos con este diálogo (in-

terlocutores el rey y Don Gonzalo de Ulloa):

REY.—¿Tenéis hijos?

D. Gonzalo.— Gran señor,
una hija hermosa y bella,
en cuyo rostro divino
se esmeró naturaleza.
Rey.—Pues yo os la quiero casar
de mi mano.

D. Gonzalo.— Como sea
tu gusto, digo, señor,
que yo lo acepto por ella.
Pero ¿quién es el esposo?
Rey.—Aunque no está en esta tierra,

es de Sevilla, y se llama
don Juan Tenorio.

(I, vv. 862-873)

En el Acto II, enterado de la aventura de Don Juan con la duquesa Isabela, le dice al padre de Don Juan:

Ya conocéis, Tenorio, que os estimo y al rey [de Nápoles] informaré del caso luego, casando a ese rapaz con Isabela, volviendo a su sosiego al duque Octavio...

(II, vv. 12-15)

#### Y añade:

Pero decid, Don Diego, ¿qué diremos a Gonzalo de Ulloa, sin que erremos? Caséle con su hija, y no sé cómo lo puedo ahora remediar.

(II, 22-25)

El remedio, sin embargo, no se hace esperar:

Un medio tomo, con que absolvello del enojo entiendo: mayordomo mayor pretendo hacedle.

(II, 28-30)

En la escena siguiente, apenas pasados minutos, el rey, siguiendo en vena casamentera, le dice al duque Octavio, que acaba de llegar a presentarle sus respetos:

Yo os casaré en Sevilla con licencia. Y también con perdón y gracia suya [se refiere al [rey de Nápoles]] que puesto que Isabel ángel sea, mirando la que os doy, ha de ser fea.

(II, 61-64)

Y la casa con el «sol de las estrellas de Sevilla»: la misma Doña Ana de Ulloa. En el espacio de no más de cinco minutos la descasó con Don Juan y la volvió a casar con el duque.

Finalmente, en la última escena del último acto, y son casi las postreras palabras del rey, dirá,

siempre en la misma vena:

Y ahora es bien que se casen todos... (III, 1056-1057)

Aunque sólo existiera este rey en todo el teatro español del Siglo de Oro, bastaría su existencia para obligarnos a revisar cuanto la crítica ha ve-

nido elaborando en torno a la figura dramática del rey. Este rey creado por Tirso, con sistemática acumulación de rasgos grotescos, que degradan teatralmente su papel y su función dentro del mundo dramático en que el dramaturgo le hace existir, es, por lo que al tema concreto que aquí tratamos —la crítica social— se refiere, signo y prueba de esa unidad de base en que está estribado el mundo al que Don Juan se enfrenta. Don Juan no constituye la excepción, sino la regla. Ni siquiera en el mundo shakesperiano, donde abundan los reyes criminales y donde éstos expían, como chivos emisarios rituales, las culpas de toda la colectividad, aparecen reves degradados, como el rey de Tirso, al papel nada airoso, ni ejemplar de casamenteros de alta alcurnia.

Pero todavía no hemos terminado con el rey de

El burlador de Sevilla.

¿Cuál es la actitud ante los desmanes de

Don Juan?

Ya vimos cómo, al enterarse de la aventura de Nápoles, le llama —y es todo un modo de enjuiciar la aventura— rapaz. Como castigo, aparte de casarlo con Isabela, manda que sea desterrado de Sevilla, aunque sólo a Lebrija, como quien dice a un tiro de piedra. Su actitud, nada terrible, responde a la misma de Don Diego Tenorio, padre del mozo y privado del rey, quien dice, no sin ocultar su satisfacción por la fama del hijo:

aunque mozo, gallardo y valeroso, (...) le llaman los mozos de su tiempo el Héctor de Sevilla, porque ha hecho tantas y tan extrañas mocedades...

(II, 40-43)

Aún más, en el Acto III, cuando prepara las dobles bodas de Don Juan con Isabela y de Doña Ana —por tercera vez— con el marqués de la Mota, dice el rey: Véame [Don Juan], y galán salga, que notorio quiero que este placer al mundo sea. Conde será desde hoy don Juan Tenorio de Lebrija; él la mande y la posea, que si Isabela a un duque corresponde, ya que ha perdido a un duque, gane un conde.

(III, 698-703)

Y apenas breves momentos después, cuando el duque Octavio pide licencia para desafiar en campaña, y según las leyes del honor, a Don Juan, el rey se la negará, concluyendo:

> Gentilhombre de mi cámara es don Juan, y hechura mía; y de aqueste tronco rama: mirad por él.

(II, 777-780)

No creo que sean necesarios más ejemplos para asegurarse de cuál es la actitud constante de los nobles —desde los dos Tenorios, padre y tío, hasta el rey— ante la conducta de Don Juan. Por eso éste, con no poca ironía, contestará a Catalinón, que le pregunta, «¿cómo el rey te recibió?»:

con más amor que mi padre

(III, 838)

Ninguno de los representantes de la autoridad, en el nivel de la familia o de la nación, y a quienes compete la administración de la justicia, dictará sentencia contra Don Juan ni le castigará. ¿Cómo, en efecto, dados los términos en que el dramaturgo ordena y construye su acción y hace actuar a sus personajes, podrían hacerlo, cuando carecen de toda autoridad moral para ejercer la justicia? La sociedad entera de El burlador de Sevilla carece de esa autoridad moral para castigar a su más auténtico y puro representante: su Burlador.

No mejor papel cumplen en ese mundo los varones plebeyos.

#### d) Batricio

Batricio, el esposo de Aminta, admite inmediatamente, sin mayor prueba que la palabra de Don Juan y su propia desconfianza de la mujer, la culpabilidad de la suya, con estas palabras:

> ... si bien no le quisiera nunca a su casa viniera. (III, 66-67)

Es decir, piensa que la venida de Don Juan no es fortuita, sino querida por la propia Aminta. Fácil le es, pues, cedérsela a Don Juan sin entrar en más averiguaciones.

#### e) Gaseno

En cuanto a Gaseno, cuya vanidad, grotescamente ridiculizada por Tirso, citábamos antes cifrada en el «Doña Aminta», se nos revela en toda su turbia sordidez en esta breve escena del Acto III:

Salen Don Juan, Catalinón y Gaseno

D. Juan.—Gaseno, quedad con Dios.
GASENO.—Acompañaros querría,
por dalle desta ventura
el parabién a mi hija.
D. Juan.—Tiempo mañana nos queda.
GASENO.—Bien decís. El alma mía
en la muchacha os ofrezco.
D. Juan.—Mi esposa decid. (III, 145-151)

La escena es corta pero suficiente: el padre acaba, en realidad, de venderle la hija al hijo de Don Juan Tenorio, el viejo, Camarero Mayor según bien sabe Gaseno (II, 667-678 y 697). Gaseno, codicioso y vanidoso. Tirso lo tratará con dura ironía.

Repitamos, después de haber considerado a los otros personajes -hombres y mujeres, nobles y plebeyos- que con Don Juan comparten el mismo espacio dramático, nuestras preguntas. ¿Dada la construcción del drama puede entenderse sólo en sentido teológico el castigo de Don Juan? ¿Puede entenderse la triple boda final como la reinstauración del orden roto por Don Juan? Porque cada personaje es como es en el drama, ¿a quién podía encomendar el dramaturgo —que había creado a sus personajes así, y no de otra manera- el castigo de Don Juan? ¿Quién, dentro « de ese mundo dramático, ha sido creado -no por necesidad, sino por expresa elección del dramaturgo— digno de hacer justicia? En cuanto a las bodas, reinstauran, en efecto, el orden, pero ¿qué orden? ¿No nos muestra justamente el drama en su propia particular estructura el valor negativo de ese orden? Ese orden final, dentro del cual sólo quien se sitúa al margen es castigado, pero no por ninguno de sus representantes, ¿no es, acaso, el orden de una sociedad corrompida en todos sus niveles, desde el rey hasta el pastor? Cuando el rev cierra el drama diciendo:

> Y agora es bien que se casen todos, pues la causa es muerta...

> > (III, 1058-1060)

nada queda cerrado, pues Don Juan no es la causa, sino el efecto.

\* \* \*

Muchos son, sin embargo, los críticos que siguen concentrando su enfoque en el valor edifi-

cante del castigo, convirtiéndolo así, tácitamente o no, en medida casi única de interpretación del drama de Tirso y de su sentido global. Actitud. básicamente reductiva y empobrecedora, que podemos encontrar no sólo en la crítica superficial de no pocos manuales, de la cual sería ejemplo suficiente el del historiador inglés Allardyce Nicoll, cuyo libro ha circulado profusamente en varios idiomas, incluido el español6, sino también en la crítica responsable. Baste un sólo ejemplo: el del excelente crítico francés Jean Rousset. En uno de sus libros i figura un importante ensayo sobre Don Juan titulado «Don Juan ou les métamorphoses d'une structure». Las páginas que dedica al «primer Don Juan», empiezan con estas líneas: «Hay que recordar, para comprender bien la génesis del personaje, que Tirso ha concebido su pieza como un drama edificante, más exactamente, como la ilustración de un caso de teología. en relación con las cuestiones entonces disputadas de la gracia, del libre albedrío, de la predestinación» (pág. 133).

Sobre esta única premisa Don Juan y su mundo, en *El burlador de Sevilla* de Tirso, pierden su polivalencia, su abertura y su ambigüedad.

Tirso, decía antes, crea en Don Juan un personaje atípico. Precisamente por ello, para cualquier sociedad Don Juan es un escándalo permanente y una amenaza. Pero —y esto hay que recalcarlo enérgicamente— es Tirso de Molina el primero que, al insertar a su personaje en un mundo social históricamente concreto, regido por un sistema de valores no menos concreto, crea esa condición «atípica» del personaje, esencialmente constitutiva de Don Juan, la cual le permitirá encarnar, sin perder un ápice de su identidad, en cualquier tiempo histórico. Don Juan siempre será «nuestro

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Historia del teatro mundial, Madrid, Aguilar, 1964. <sup>7</sup> L'intérieur et l'extérieur, París, Corti, 1968.

contemporáneo», porque su contemporaneidad está en su misma esencia, y ésta se la ha dado Tirso.

Este Don Juan Burlador de Sevilla cambiará de máscara según el mundo histórico en que encarne —y la española será ya la primera de sus máscaras históricas—, pero conservará el rostro que el dramaturgo español le ha dado al crearlo.

La universalidad del drama de Tirso de Molina no está en lo que de español tiene el Burlador, sino en lo que tiene de Don Juan. No en la más-

cara, sino en el rostro.

#### IV

# El héroe trágico de Calderón en Los cabellos de Absalón

Esta aproximación al héroe trágico de Calderón la vamos a hacer concentrando nuestra atención en una sola tragedia, no representada en ningún escenario español —tampoco extranjero, pero esto importa menos ahora—, que sepamos, durante el siglo xx. Junto con La vida es sueño, La hija del aire, El mayor monstruo del mundo y La cisma de Inglaterra, forma un grupo bastante homogéneo, tanto por su principio básico estructural como por su significado y su conflicto, aunque La vida es sueño difiera de las otras cuatro por su solución. Solución, como es sabido, de profunda ambigüedad. Sólo ésta ha sido representada una y otra vez, y con razón. Pero, sin razón, han dejado de representarse las otras. El principio básico estructural lo constituye en

El principio básico estructural lo constituye en las cinco un horóscopo, sueño o vaticinio que augura un mal que al final se cumple. Los elementos fundamentales del conflicto son siempre parejos: los héroes trágicos, hombre o/y mujer, son portadores de un destino adverso que causa la destrucción de los demás y/o de sí mismos. Para evitar que se cumpla lo anunciado el héroe es

encerrado e incomunicado, o él mismo se incomunica. Sin embargo, la sabiduría y la prudencia humanas, sólo humanas, que han previsto y apercibido todo para impedir el cumplimiento del hado, del sueño o del vaticinio, son burladas, v el héroe sucumbe a su destino o, bien, lo vence, como Segismundo, mediante un soberano acto de libertad, cuva raíz o fundamento es, a la vez, metafísico y ético, y cuyas consecuencias tienen carácter perfectivo. En todo caso, no hay nunca, por parte del dramaturgo negación o anulación de la libertad humana de sus personajes: la caída del héroe es causada por la misma libertad, en su propio centro operativo. La culpa trágica es siempre culpa del hombre libre, precisamente por ser libre.

\* \* \*

1. En términos generales <sup>1</sup> Los cabellos de Absalón ha provocado muy poca bibliografía crítica, y ésta ha solido ser insuficiente o se ha circunscrito a estudiar la obra menos en sí misma que en relación con La venganza de Tamar, de Tirso, cuyo Acto III, como es sabido, es idéntico, con ligeros, aunque significativos, cambios, retoques y supresiones, al Acto II de la tragedia de Calderón.

El primer estudio amplio sobre Los cabellos de Absalón fue el que Sloman le dedicó en su libro The dramatic Craftsmanship of Calderón, cuya primera edición es de 1958. A fines de 1968 apareció la edición de Giacoman con estudio introductorio, y, casi inmediatamente, a principios de 1969, mi edición en el tomo 3 de Tragedias, de Calderón. En julio de 1971 publicó Gwynne

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Estas páginas aparecieron recientemente (1977) en Segismundo, XI (1975), págs. 155-170.

Edwards su trabajo, y muy recientemente salió el excelente artículo de Victor Dixon<sup>2</sup>.

Aunque el propósito fundamental de Sloman no era estudiar en sí la tragedia de Calderón. emite, no obstante, juicios de valor estribados en una interpretación de la obra. Dos pasajes nos importa citar aquí. En el primero afirma: «Amon's incest and murder, and Absalon's conspiracy and death, are two different, though related stories. David alone and the theme of forgiveness could have given unity to the play, and this was perhaps Calderón's intention since he includes a number of passages commending forgiveness. But the story itself, far from illustrating the efficacy of mercy, would seem to prove its futility and folly. David pardons Amon but only that he may be brutally murdered by Absalon, and his pardon of Absalon leads to civil war and Absalon's death at the hands of Joab» 3. Ahora bien, ¿por qué el per-

general de Amón y su asesinato, y la conspiración y muerte de Absalón, son dos acciones diferentes, aunque relacionadas. Sólo David y el tema del perdón hubieran podido dar unidad a la pieza, y tal vez fuera ésta la intención de Calderón, puesto que incluye un número de pasajes relacionados con el perdón. Pero la misma acción, lejos de ilustrar la eficacia de la piedad, parecería probar su futilidad y su locura. David perdona a Amón, pero sólo para que éste sea brutalmente asesinado por Absalón, y su perdón a Absalón conduce a

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Albert E. Sloman, The Dramatic Craftsmanship of Calderón. His Use of Earlier Plays, Oxford, 1958, 1.ª reimpresión 1969, págs. 94-127; Helmy F. Giacoman, Estudio y Edición Crítica de la Comedia «Los cabellos de Absalón», de Pedro Calderón de la Barca. Estudios de Hispanofila, 9, 1968; Calderón de la Barca, Tragedias, volumen 3, Madrid, Alianza Editorial, 1969; Gwynne Edwards, «Calderón's Los cabellos de Absalón. A Reappraisal», Bulletin of Hispanic Studies, XLVIII (1971), páginas 218-238; Victor Dixon, «El santo rey David y Los cabellos de Absalón», en Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano. Londres, 1973. Berlín. New York, 1976, págs. 84-98. No lo he podido aprovechar en mi trabajo por haberse publicado cuando ya había devuelto a Segismundo las pruebas del mío.

dón y el amor de David a sus hijos produce tan funestos y contrarios efectos a la naturaleza. buena en sí, del amor y del perdón? Sloman, no parece prestar atención a la profunda v auténtica ironía trágica subvacente en el tema del perdón, aunque no sea éste, según trataremos de mostrar. el que da unidad a la tragedia. En las dos últimas líneas de su estudio concluye Sloman: «David is one of the most human and tragic of his characters. But it lacks the unity and the attention to detail of his best works,

Mostrar que Los cabellos de Absalón no carece de la unidad y atención al detalle de las meiores obras de Calderón es lo que Edwards considera en su interesante artículo, centrado en el análisis de la responsabilidad individual de cada uno de los personajes, cuyas imperfección y falibilidad

humanas causan su tragedia.

Sloman, al igual que otros investigadores anteriores, señala como fuente de la obra de Calderón los capítulos 13 a 19 del Libro II de Samuel. Esos capítulos son, en efecto, la fuente del argumento de Los cabellos de Absalón. Pero la fuente de donde procede el sentido trágico de la acción que el argumento encarna en signos escénicos no está en ellos, sino en el capítulo 12, versículos 9 a 12 del mismo Libro II de Samuel, donde Yahvéh, por boca del profeta Natán, maldice a David a causa del adulterio y del crimen de que éste es culpable, diciéndole: «Pues bien, nunca se apartará la espada de tu casa, ya que me has despreciado y has tomado la mujer de Urías el hitita para mujer tuya. Así habla Yahvéh: Haré que de tu propia casa se alce el mal contra ti. Tomaré tus mujeres ante tus ojos y se las daré a otro que se

una guerra civil y a la muerte de Absalón a manos de

Joab.» Sloman, opus. cit., pág. 115.

4 «David es uno de sus más humanos y trágicos personajes. Pero carece de la unidad y la atención al detalle de sus mejores obras.» Ibíd., pág. 127.

acostará con tus mujeres a la luz del sol. Pues tú has obrado en lo oculto, pero yo cumpliré esta palabra ante todo Israel y a la luz del sol» 5.

En el texto bíblico el drama de la casa de David, cuyo personaje central es Absalón, nos es narrado a continuación de la maldición divina, separada de la historia de Absalón por sólo 21 versículos. Incluso en nuestros días los editores de la Biblia han visto en la maldición una clara «alusión a la sangrienta muerte de Ammón, de Absalón y de Adonías, los tres hijos de David» 6. De igual modo, estos sangrientos sucesos aparecen una v otra vez vinculados a la culpa de David y a la maldición de Yahvéh en una serie de tragedias sobre el mismo tema, escritas a lo largo de los siglos xvI y xvII<sup>7</sup>. La constancia de tales vinculaciones hace pensar, naturalmente, en una tradición exegética cristiana, de la que son reflejo las tragedias renacentistas sobre la casa y familia de David. Pensamos que no es arbitrario suponer que dentro de esa misma tradición escribía Calderón su obra, sin que fuera necesario,

<sup>5</sup> Cito por el texto de la *Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1967, págs. 323-324.
<sup>6</sup> En la *Biblia de Jerusalén*, ed. cit., los editores ponen esta nota al texto: «nunca se apartará la espada de tu casa: Alusión a la sangrienta muerte de Amnón, de

Absalón y de Adonías, los tres hijos de David».

7 Ver Inga-Stima Ewbank, «The House of David in Renaissance Drama: A Comparative Study», Renaissance Drama, VIII, 1965, págs. 340. Estudia la autora obras en italiano —David Sconsolato, 1556—, en inglés —The Love of King David and Fair Bethsabe, with the tragedy of Absalon, 1559—, en francés — Tragedie d'Amnon et Thamar, 1608— y en neolatín — Thamara, 1611, Amnon, 1617—, etcétera. El estudio es, sin embargo, incompleto dentro de una perspectiva comparativista, pues ignora en absoluto el teatro español. Que en éste era común la cadena de asociaciones: «pecado de David-maldición divina mediante Natán-castigo en Absalón» puede comprobarse incluso en obras donde el tema aparece por alusión. Ver, por ejemplo, en Lope, El castigo sin venganza, Acto III, Esc. 10.

por tanto, aludir explícitamente al tema de la maldición incorporando como personaje al profeta Natán, pues tampoco éste ni su maldición, aunque sí la realización de sus palabras, figuran explícitamente en los capítulos que le sirvieron a Calderón de fuente para su argumento. No obstante, veremos que, especialmente hacia el final del Acto III, aunque no sólo en él, las alusiones aparecen justo en el momento dramático necesario, aquél en que David, agobiado por las catástrofes que se han ido sucediendo, reconoce —y se trata de una verdadera anagnórisis— la mano que le castiga y acepta el poder invencible de Yahvéh, cuya maldición se ha cumplido y está cumpliendo punto por punto.

De manera sorprendente, sin embargo, los críticos que se han ocupado de Los cabellos de Absalón, o no citan el texto de la maldición (Sloman), o, si lo citan no sacan las consecuencias pertinentes (Giacoman), o afirman esto: «To underline the importance of individual responsability, of David's direct involmenet in the tragedy which ensues, Calderón chose not to admit the famous prophecy of Nathan (...), for to have included it would have been to suggest the influen-

ce of a superhuman agency» 8.

A nosotros nada nos parece tan constante en las tragedias de Calderón como la presencia de un poder trascendente, y ello, desde luego, sin menoscabo de la responsabilidad individual de cada uno de sus personajes mayores. En Los cabellos de Absalón la casa de David tiene el mismo valor de espacio trágico —marco y foco a la vezque la casa de Tebas o la casa de los Atridas en

<sup>8 «</sup>Para subrayar la importancia de la responsabilidad individual, de la participación directa de David en el drama subsecuente, Calderón elige no admitir la famosa profecía de Natán (...), pues el haberla incluido habría sido sugerir la influencia de un agente superhumano», Edwards, op. cit., pág. 225.

el teatro griego. Del mismo modo que en la trilogía tebana de Esquilo, de la que sólo nos ha llegado Los siete contra Tebas, «la culpa se encuentra en el terrible suceso acaecido en la casa real de Tebas», la culpa en Los cabellos de Absalón. se encuentra en el asesinato y adulterio cometidos en la casa real de Israel. «La maldición que persigue a la casa de Layo a través de las generaciones» o a la casa de Atreo, persigue a la casa de David a lo largo de los años, aunque dentro de una sola generación. Si en Esquilo «esta maldición no pasa casualmente a través de las generaciones, arrastrando a la perdición a seres inocentes, sino que continuamente se manifiesta en acciones culpables, a las que sigue la desgracia a modo de expiación» 9, en esta tragedia de Calderón tampoco Amón ni Absalón son víctimas inocentes, pues ambos han cometido acciones culpables, aunque misteriosamente ligadas a la culpa en el origen y a la maldición divina. Y tanto en el texto bíblico como en Calderón se cumple la maldición pese a la actitud básica de David, que es, en efecto, la del perdón, perdón que contribuye en contra de su más honda vocación de amor, a la realización de la maldición. Exactamente en el mismo sentido en que Basilio provocaba el cumplimiento del destino anunciado, como lo provocaban, intentando evitarlo, Herodes, Semíramis o Enrique VIII.

Examinemos a esta luz la tragedia calderoniana.

2. Desde la primera escena la alegría del victorioso David queda ensombrecida por la ausencia de Amón, primogénito y heredero del trono, único de sus hijos que no ha salido a recibir al héroe que regresa triunfante de la guerra. Amón, encerrado en su cuarto, padece un misterioso mal

<sup>9</sup> Albin Lesky, La tragedia griega, Madrid, Labor, 1966, página 86.

del ánimo, mal que se nos irá desvelando gradualmente y cuyo origen radica en su pasión por Tamar, su hermanastra. Desde la negación de Amón a dar su nombre a la pasión que lo posee, y que mantiene oculta no sólo de los demás, sino incluso de su propia conciencia, hasta su estallido brutal en la escena de la violación, última del primer acto, Calderón va mostrando paso a paso el proceso oculto y fatal de la pasión. Ahora bien, lo significativo en la pieza de Calderón no es simplemente el proceso de desvelamiento dramático de la pasión, sino su doble carácter posesivo y fatal <sup>10</sup>. Ambos caracteres de la pasión están expresos en estos dos textos, cuya cita es inexcusable (habla Amón):

Mas, ay, que en vano me opongo de mi estrella a los influjos, pues cuando digo animoso que no he de salir a verla (A Tamar), es cuando a verla me pongo. ¿Qué es esto, cielos? ¿Yo mismo el daño no reconozco? Pues ¿cómo al daño me entrego? ¿Vive en mí más que yo propio? No. Pues, ¿cómo manda en mí con tan grande imperio otro que me lleva donde yo ir no quiero? <sup>11</sup> (I,

(I, 286-87)

En la escena siguiente Amón confiesa a Tamar el miedo que tiene a decir su deseo, y añade:

De este atrevimiento mío no tengo la culpa yo, porque en mí sólo nació esclavo el libre albedrío. No sé qué planeta impío

<sup>11</sup> Citamos siempre por nuestra edición. El número romano indica el acto, y los números árabes las páginas.

Ninguno de estos caracteres de la pasión están presentes en La venganza de Tamar de Tirso.

pudo reinar aquel día, que aunque otras veces había tu beldad visto, aquél fue el primero que te amé, bellísima Tamar mía.

(I, 294)

Estas palabras marcan la frontera y el punto crítico en la historia oculta de la pasión de Âmón. Hasta entonces se ha resistido a dejarse dominar por ella, encerrándose en la oscuridad y la soledad, pugnando por no admitirla, negándose a darle un nombre, para no tenerse que avergonzar de sí mismo. Calderón no quiere presentar a Amón como personaje irresponsable ni inconsciente, ni desprovisto de conciencia moral. Conoce lo monstruoso de su pasión, siente horror por el deseo albergado en lo más hondo del ser (I, 285), siendo su primera respuesta la ocultación y el rechazo de ese deseo, origen de su melancolía y de su tristeza, signos externos ambos de su sufrimiento y lucha interior. El sentido profundo y ambiguo de los dos textos citados quedan destacados al contrastarlos con el doble remedio, con la dual línea de conducta que David propone a Amón en su primera visita al cuarto del «enfermo»:

¿Qué es esto, Amón? Si de causa nace tu pena, no ignoro que podré vencerla yo: tuyo es mi imperio todo, dispón de él a tu albedrío, desde un polo al otro polo. Y si no nace de causa conocida, sino sólo de la natural pensión de este nuestro humano polvo, aliéntate: imperio tiene el hombre sobre sí propio, y los esfuerzos humanos, llamado uno, vienen todos. No te rindas a ti mismo,

El lenguaje de David y el lenguaje de Amón son radicalmente distintos entre sí. El padre habla de la condición humana falible, imperfecta y débil y del imperio del hombre sobre sí propio en el seno de esa misma condición y a pesar de ella. El hijo, del imperio de «otro» sobre sí propio, de los influjos de su «estrella», de la esclavitud de su libre albedrío, del «planeta impío» que presidió la aparición del deseo. Entre el texto de David y el texto de Amón hay, ciertamente, oposición, pero oposición sustentada en la relación dialéctica de los dos polos opuestos: libertad y destino. Esa oposición dialéctica, que es una de las formas mavores de manifestación de lo trágico en el teatro calderoniano (El mayor monstruo del mundo, La hija del aire, La Cisma de Inglaterra o La vida es sueño son otros tantos ejemplos de su presencia), funciona, a la vez, en dos niveles de significación; uno puramente inmanente, de carácter psicológico y moral, otro trascendente al individuo, de carácter cósmico y religioso. En el primer nivel, que actúa en hondos estratos del ser humano, Amón, consciente de lo monstruoso de su pasión, lucha por rechazarla, pero a la vez se siente enajenado por la fuerza que se manifiesta en el centro mismo de su pasión. Lo dramatizado, desde una perspectiva ética, de consuno cristiana y neo-senequista, es la lucha entre razón y pasión, donde lucidez y alienación se enfrentan agónicamente, mostrando así la división de la conciencia, cuya manifestación teatral será en otros dramas encomendada al monólogo o al soliloquio.

Pero en el segundo nivel, coexistente con el primero, la posesión de la conciencia por la pasión queda inscrita en un nivel superior, donde se manifiesta una presencia «otra», un oscuro poder superior al individuo. La paradoja trágica, de la

que Calderón da testimonio una y otra vez, es que ese Poder sólo actúa en el interior de la libertad humana, y sólo se cumple a través y por medio de ella.

Edwards ve la tragedia de Amón como el resultado de una combinación de factores, entre los cuales destaca la naturaleza débil y la falta de autocontrol del personaje y su exacerbación a causa del exceso de amor de David y su indulgencia con las faltas graves del hijo 12. Ciertamente, Amón es responsable de su conducta desarreglada, de no haber alcanzado el dominio sobre sí y su pasión. ¿Pero qué significa ese «otro» que le lleva donde no quiere ir, y esa «estrella» y ese «planeta impío», y esa negación de su propia libertad? Edwards no sólo no se detiene en esos versos, pero ni siquiera los cita. Y, sin embargo, están puestos por Calderón en boca de Amón en ese momento preciso, no antes ni después, que marca, según apuntaba antes, la frontera entre la etapa de lucha comenzada muchos días antes de la llegada de David y del comienzo de la obra (I, 278) y la etapa del derrumbe y vencimiento de la resistencia de Amón. No es posible, pues, silenciarlos. ¿Acaso Amón intenta en ellos escapar a su propia responsabilidad, enmascarar su debilidad y su falta de dominio, convenciéndose a sí mismo de que la culpa no es suya, sino de su destino, de un poder «otro»? ¿Pretende engañarse a sí mismo sintiéndose víctima y no culpable, mediante inconsciente transferencia? Sin embargo, un poco más adelante, después que ya ha planeado, por mediación de David, hacer venir a Tamar a su cuarto, contesta a la alabanza de su criado que le felicita por haber salido todo tan bien:

No, sino mal. Pues traidoramente intento añadir, desesperado,

<sup>12</sup> Op. cit., pág. 233.

culpa a culpa, incendio a incendio, pena a pena, error a error, daño a daño y riesgo a riesgo.

(I, 302)

Amón sigue sin perder su conciencia culpable. Cuando en la escena final del Acto I acometa la violación de su hermana, sin atender a súplicas ni a razones, su enajenación habrá llegado al máximo. ¿Qué fuerza, pues, ha originado su pasión, siendo así que como él mismo confiesa, en unos versos ya citados:

... aunque otras veces había tu beldad visto, aquél fue el primero que te amé bellísima Tamar mía.

(I, 294)

3. En La venganza de Tamar, de Tirso, las dos notas -posesión y fatalidad- que Calderón introduce en el despliegue dramático de la pasión de Amón, estaban ausentes. Tirso, a su vez, enlaza la violación de Tamar con la muerte sangrienta de Amón a manos de Absalón, escena con la que da fin a su obra. En el último acto de su tragedia la venganza se convierte en el móvil de la conducta de Absalón, pero a éste une otros dos: hacer justicia a Tamar, ya que David no la ha hecho al perdonar a Amón, el primogénito, y satisfacer su ambición, reiterada en tres momentos del Acto I 13, que sirven, además, el propósito dramático de motivar la escena simbólica del Acto II, el III de Tirso, aquella en que Absalón, solo, ciñe la corona de David, escena que no había sido motivada por Tirso. Antes, pues, de que Amón haya violado a Tamar, ya Absalón piensa en rebelarse contra su padre y usurpar el trono de Israel. Estas dos acciones se cumplirán en el Acto III, en el que maneja materiales nuevos inexistentes en la obra de Tirso, a quien sólo interesaba

<sup>13</sup> En págs. 283-284, 306, 310.

la venganza de Tamar v no la ambición v rebelión de Absalón. Al hacer esto Calderón dota de nuevo sentido y alcance, a la vez que lo hace más coherente en relación con la acción global del drama, el acto que copia de Tirso. En el Absalón de Calderón, a diferencia del de Tirso, el motivo de la venganza aparece como móvil instrumental, no central, al servicio de más radical pasión: la ambición de reinar. Es ésta la que define como personaje al Absalón calderoniano y la que significa su función y su sentido en el interior del mundo dramático creado. De ahí, por ejemplo, las tres escenas del Acto I a que aludíamos y el hecho de que David en el Acto ÎII asocie expresamente a su hijo con la ambición y con la muerte de Amón. como así lo hace también Tamar (III, 373). La muerte de Absalón, a que le ha conducido su ambición, forma parte, sin embargo, de un plan divino, superior a la voluntad de David, como veremos más adelante, cuyo ejecutor es Joab, general de los ejércitos del rey. Ciertamente que Amón y Absalón son responsables por sus acciones culpables, como afirman Sloman y Edwards, y que son castigados por crímenes individuales, pero no menos cierto que esas acciones y esos crímenes que como individuos cometen forman parte de un plan superior a sus propias voluntades individuales. Lo que da su misteriosa profundidad a la tragedia de Calderón, como se la daba al texto bíblico, es esa intersección de la voluntad individual con la voluntad divina. Voluntad que Calderón inserta en su obra haciendo patente el cumplimiento de la maldición lanzada sobre David y su Casa, sin necesidad de hacer hablar a Natán. Otros son los instrumentos de que el dramaturgo se vale.

El primero de ellos es Teuca, la pitonisa 14.

de Tamar (acto III) y de la mujer de Técoa del texto bíblico (Samuel, II, 14), de donde recibe el nombre que Calderón le da, y de donde procede su intervención en

Según es típico de Calderón en todas sus tragedias de la libertad y el destino, la acción entera del drama está ambiguamente predicha mediante un vaticinio. Como en algunas de las grandes tragedias griegas, la acción total del drama no consiste, básicamente, en la invención de sucesos nuevos e inesperados para el espectador, sino en la mostración de cómo se cumple por misteriosas vías aquello que el espectador ya sabe -porque se le ha anunciado- desde casi o sin casi (según los casos) el arranque del drama. Una de las funciones teatrales - hay otras- de la escena del horóscopo, del vaticinio o del sueño es hacer sabedor al espectador de qué va a suceder, lo que permite al dramaturgo concentrarse en el cómo va a suceder, y en el sentido último de ese cómo: a la vez que, por la misma razón, produce un desplazamiento del «suspense» inherente a la construcción misma típica de la obra dramática de nuestro teatro del Siglo de Oro. Como ha observado Mogens Bronsted el augurio poético es algo completamente distinto de los augurios de la superstición, que pueden ser contraatacados o nulificados por la magia. Los augurios literarios tienen el efecto estético de concentrar la expectación en un punto del futuro, incrementando así el «suspense», a la vez que hacen más apretada la estructura. Mediante el augurio la dirección del destino, y consecuentemente de la acción, es dada o sugerida de antemano 15.

Horóscopo, sueño o vaticinio son también -y

Mogens Bronsted, «The Transformations of the Concept of Fate in Literature», en Fatalistic Beliefs in Religion, Folklore and Literature. Stockholm, Almquist and

Wiksell, 1967, pág. 175.

el Acto III, págs. 359-362, intervención que, al igual que en la Biblia, provoca el perdón de Absalón por parte de David. La Teuca de Calderón es más compleja que la Laureta de Tirso, y su función y sentido dentro del mundo de la tragedia calderoniana exceden a los de Laureta en la tragedia de Tirso.

es una de sus más importantes funciones dramá-

ticas- signo de la trascendencia.

El vaticinio en la obra que nos ocupa se encuentra en el Acto I, aunque no al principio, sino un poco antes del final. Como es lógico la significación de una escena no dimana sólo de su propio contenido, sino también del lugar que ocupa entre las otras escenas. Calderón la ha situado justo después de que Amón ha cedido a su pasión, pero antes del acto de la violación. Es indudable que tal colocación supone una intención estructural por parte del dramaturgo, puesto que así, y no de otra manera, ha decidido construir su pieza. ¿Por qué, pues, ahí? Este porqué exige, empero, la respuesta previa a otro porqué de mayor

amplitud: ¿por qué esa escena? En ella se vaticina el destino de cada uno de los personajes masculinos del drama, con excepción de Amón, David e Ionadab, que están ausentes. Tres de esos personajes son príncipes, hijos de David, los otros tres ocupan altos puestos. Cuando la acción del drama termine se habrá cumplido cuanto Teuca anunció, exactamente como en el texto bíblico se cumple la profecía de Natán. Dentro de la economía del drama calderoniano la función vaticinadora de Teuca es equivalente a la función de Natán en el texto bíblico. Los sucesos futuros, desplegados en el relato-fuente, pero no ocurridos aún en el Acto I de la tragedia, son conectados así por Calderón con un espíritu superior que «anticipa sucesos malos o buenos» (I, 304) por boca de Teuca, como por boca de Natán los había anticipado Yahvéh. En otras palabras, los acontecimientos que el drama va a ir mostrando son inscritos, por virtud de esta escena, en un nivel de trascendencia donde están englobadas y dotadas de misteriosa resonancia, cada una de las conductas individuales.

Por otra parte, la figura dramática y la condición de personaje de la pitonisa son creadas por Calderón de modo muy particular. Teuca es una mujer poseída v brutalmente sacudida —como la Casandra de la Orestiada— por el espíritu que de ella se ampara para lanzar sus terribles vaticinios. Enloquecida, según Calderón la muestra, por el espíritu que la habita, prorrumpe en estridentes gritos, arranca sus cabellos, desgarra sus ropas, asombrando a quienes la escuchan sin entender el sentido de sus misteriosas palabras. A la vez, valga como inciso, en esta escena clave, construida según ese esquema de doble nivel antes mencionado, nos muestra Calderón en la reacción de cada uno de los personajes ante las terribles y extrañas palabras de la pitonisa, su personalidad básica, hasta entonces oculta y -cosa importante en la estructura de la acción trágica- funda, según hemos dicho, el carácter inexorable de cuanto va a ocurrir a las dramatis personae implicadas en la escena. Ahora bien, ¿quién es ese espíritu que se ampara en Teuca? Según Semei, que la ha traído. Teuca es

> esta divina etiopisa en cuyo bárbaro acento un espíritu anticipa sucesos malos o buenos.

(I, 303-304)

David, que se niega a escucharla, la llama agorera, añadiendo:

Dios habla por sus Profetas; el demonio, como opuesto a las verdades de Dios, habla apoderado en pechos tiranamente oprimidos...

(I, 304)

Jonadab, el criado de Amón, con función a ratos de gracioso, la asocia también con el diablo (III, páginas 359, 371 y 372) 16. La propia Teuca dice

<sup>16</sup> La asociación por parte de Jonadab entre Teuca y el Diablo forma parte de la convención tipificadora de

estar aposentado en su pecho espíritu menos noble que el que en el pecho de David se encuentra (I, págs. 304-305), y afirma en el Acto III, después que por su intercesión se han hecho las paces entre Absalón y David:

> Si el espíritu grande que ha vivido en mí, espíritu de odio y de ira ha sido, de rencor y discordia, ¿cómo viene de hacer esta concordia de Absalón y David?

Sin embargo, cuando todo se ha cumplido según sus vaticinios, exclamará:

¡Cumplió su promesa el Cielo!

(III, 405)

Verso puesto a continuación, y haciendo eco, al de Joab en el momento de matar a Absalón (III, página 404) y al de Absalón:

¡Yo muero puesto, como el Cielo quiso, en alto por los cabellos...! (III, 404)

La contradicción patente en los textos citados no puede tener otra explicación que la voluntad de ambigüedad por parte del dramaturgo, ambigüedad que radica en la naturaleza misteriosa y oscura de todo vaticinio y del poder superior que a través de él se inserta en el mundo de las criaturas. En sentido lato, esa ambigüedad puede predicarse como la ley estructural de toda escena de manifestación de lo sobrenatural, cualquiera que sea su cauce o modo de encarnación en el drama occidental, pues responde, profundamente, al carácter de lo numinoso 17.

17 Esa misma ambigüedad la encontramos, otra vez,

la figura del gracioso. La misma asociación se produce, por ejemplo, en el gracioso de *El caballero de Olmedo*, de Lope.

En el texto bíblico el fin de los personajes había sido previsto por el Dios de Israel en un pasado anterior al tiempo en que se desarrolla la acción de la tragedia calderoniana, en ese pasado en que la cólera de Yahvéh maldijo a David y le anunció el castigo que asolaría a su casa. Esa maldición se inserta explícitamente en la tragedia mediante la escena que comentamos, en la cual Teuca es el correlato dramático de Natán, y el Espíritu que la dicta el correlato dramático de la cólera de Yahvéh.

Colocada la escena del vaticinio entre el consentimiento de Amón a su pasión y la violación de Tamar, la acción de Amón queda tácitamente enlazada a las acciones anunciadas y cumplidas más tarde, pues éstas la suponen implícitamente y son vaticinadas justo antes, no después, de que

Amón viole a Tamar.

4. Cada uno de los actos culpables de los personajes de la tragedia encuentra en David como respuesta el perdón. Perdona el adulterio de Amón, no sólo porque pueda más en él el amor de padre que la justicia de rey, tema común al teatro español desde Guillén de Castro a Rojas Zorrilla, sino porque en este suceso actualiza su propia culpa y el perdón de Yahvéh (II, pág. 389). Perdona el asesinato de Absalón como perdona su insurrección, intentando, como él mismo confiesa, evitarle el castigo de Dios (III, pág. 396). Prohibe a su general Joab matar a Absalón, pero ni su perdón ni su prohibición evitarán la muerte de Absalón. Perdona a Seméi, de la casa enemiga de Saul, cuando aquél le apedrea, «pues —dice apedrearme es justo mi vasallo» (III, pág. 397). Y a Cusai, fiel vasallo que quiere castigar la acción de Seméi, le detiene, diciéndole:

en *El caballero de Olmedo*, de Lope, en donde Fabia, si de un lado es asociada con el demonio, de otro con el cielo.

No lo pretendas, y pues yo lo perdono, no lo ofendas. ¡Ah, Seméi!, no de mi vista huyas, que palabra te doy de no vengarme en mi vida de ti y las iras tuyas. Ministro eres de Dios que a castigarme envía, y pues que son justicias suyas, en mi vida de ti no he de quejarme.

(III, 397)

Estas palabras de David explican, dentro de la economía total de la obra, su conducta desde la primera escena y la raíz de su perdón a los dos hijos y a todos sus ofensores. A la cadena de males suscitados en su casa corresponde, en el designio estructural de la tragedia, la cadena de perdones otorgados por David. Cada vez que David perdona le mueve a ello el patético deseo de desviar con su perdón el castigo y la justicia de Dios. Veamos algunos ejemplos que hablan por sí mismos. En el acto mismo del perdón otorgado a Absalón por el asesinato de su hermano, David se humilla hasta un grado inconcebible, después de explicarle que su resistencia al perdón no se debió a su falta de valor para perdonar las cosas ya hechas, sino por temor a «las por hacer» (III. página 367):

Seamos, Absalón, amigos: con amorosas contiendas, con lágrimas lo pido; y si no fuera indecencia de esta púrpura, estas canas, hoy a tus plantas me vieras humildemente postrado, pidiéndote, puesto a ellas, pues te quiero como padre, que como hijo me obedezcas...

(III, 367-368)

Más tarde, perseguido en el monte por las tropas

115

de Absalón, David, en un breve soliloquio, exclama, apostrofando a su hijo:

> No lloro padecer tu error impío, mas lloro que no seas castigado de Dios; a Él estas lágrimas envío en nombre tuyo, porque perdonado quedes de la ambición que a esto te indujo.

> > (III, 396)

Cuando Cusay anuncia a David que Absalón se ha coronado en Jerusalén y ha atentado contra su honor, violando..., David no le deja terminar la frase (Absalón ha mandado violar a las mujeres de su padre, tal como había sido profetizado por Natán). No le deja terminar la frase porque imagina cuál es la acción cometida. ¿Cómo, nos preguntamos, podía imaginar acción tan terrible, si no es porque está presente en su conciencia la maldición, única razón para que el dramaturgo no acabe la frase? Por esa misma razón David exclamará dos veces seguidas: «... aún espero/que el Cielo le perdone y no castigue». Y, en seguida: ¡Ay, Dios!, mitigue, Señor, vuestra justicia su castigo» (III, pág. 397).

Antes de perdonar a Seméi que le apedrea, y de reconocer en esa acción las justicias de Dios, aquél maldice a David como culpable de todos los padecimientos, como responsable en el origen de todos los males que el dramaturgo ha acumulado en el Acto III («Mal haya quien a padecer nos trajo», III, pág. 396), a lo que responde David:

Tienes razón; pero maldice al hado, no a mí, pues que la culpa yo no he sido sino el hado. (III, 396-97)

¡Extrañas palabras! Sobre todo si consideramos que éstas van seguidas inmediatamente por otras en las que David reconoce estar pagando «la pena merecida» y ser Dios quien le castiga por medio de Seméi.

David, en esta escena de anagnórisis, se reconoce, pues, culpable y víctima a la vez. En cada uno de los actos que se van cumpliendo contra su voluntad y a pesar de su amor y su perdón, ve David el castigo de Dios y sus justicias. David no quiere la muerte de Absalón, pero Absalón debe morir. Joab no debe matarlo, pero Joab lo matará, como Seméi debe apedrear a David, Actos ya vaticinados por Teuca, actualizadora en la tragedia, según dijimos, de la maldición anterior al tiempo concreto de la tragedia, pero inserta en el verdadero tiempo trágico. David, mediante ese reconocimiento de su propia culpa, enlaza cada una de las acciones de quienes le ofenden, así como la catástrofe final a que esas acciones les conducen, con la maldición divina y con su propia culpa original.

Impotente y libre, víctima y culpable, nada ha podido contra el Dios de Israel, aunque haya intentado con su amor y su perdón, desviar castigo y justicia divinos. Es más, su actitud de perdón única arma de que disponía, ha ayudado, y es lo que Edwards estudió en su trabajo, a la realización de acciones que merecen el castigo, y por las cuales la justicia de Yahvéh no es arbitraria, sino merecida por cada personaje. Pero todas esas acciones, férreamente encadenadas, tienen en David su unidad y su sentido últimos, pues el conflicto trágico se sitúa no sólo entre el padre y sus hijos, sino entre David y su Casa y el Dios de

Israel.

El dolor y el saber trágicos del Rey, que el dramaturgo hace irrumpir a lo largo del Acto III y que cristaliza dramáticamente en la escena de anagnórisis («pague la pena merecida», III, 397) dan a David su estatura de héroe trágico e iluminan el sentido profundo de la obra, cuya riqueza trágica queda amputada si sólo se atiende a uno

de sus niveles, el humano de las responsabilida-

des individuales.

David, el vencedor de la escena primera y el vencedor de la escena última, ha sido vencido por la Divinidad. La tragedia puede cerrarse, así, plena de coherencia poética y dramática, con estos versos finales:

Y, ahora, no alegres salvas, roncos, sí, tristes acentos, esta victoria publiquen, a Jerusalén volviendo más que vencedor, vencido.

La libertad de cada uno de los personajes, fuente de su responsabilidad y de su culpa, aparece en la tragedia calderoniana dialécticamente trabada a la maldición divina, anterior a la acción, pero inserta en ella por los vaticinios de Teuca. Una vez más Calderón muestra que la voluntad divina se cumple siempre, no contra la libertad humana, sino a través de ella, único núcleo trágico de la tragedia cristiana de la libertad y el destino.

### Breve nota final

En los últimos treinta años, los que empiezan en la década del 40, el número de estudios sobre nuestro teatro clásico ha crecido considerablemente, pero son contados los críticos y los hombres de teatro que han intentado, como ha sucedido en Francia o en Inglaterra con sus clásicos, poner el reloi de nuestros dramaturgos a la hora de nuestro tiempo. El repertorio de nuestros clásicos en los escenarios españoles o mundiales —pero éste es otro problema: el de la invisibilidad del teatro español— ha sido, con las excepciones que confirman la regla, más bien modesto: pocas obras y siempre las mismas. Sus montajes —al menos los que yo he podido ver- concebidos como homenaje cultural, y las obras montadas como objetos de lujo heredados y a los que hay que vestir en consecuencia, como se viste a un viejo pariente, incluso a una querida, de los que no está bien prescindir. Ningún puente ha sido tendido entre el significado pasado de nuestro teatro clásico y su sentido presente. Se les ha presentado al espectador contemporáneo como cadáveres lujosamente trajeados y brillantemente enjoyados, no como parte viva de nuestro presente, sino como restos de nuestro pasado, no a nuestra hora ni a la hora de nuestras conciencias, sino a la hora de nadie, como relojes parados y ya fuera del tiempo. Que nuestros hombres de teatro empiecen, pues a perderles el respeto como textos muertos,

para respetarlos como textos vivos.

Terminemos con estas palabras de Jan Kott, que hago enteramente mías: «Debo confesar que yo soy uno de esos que quiere comprometer a los clásicos, que los fuerza a comprometerse, a comprometerse con nuestra violencia, nuestros engaños, nuestra angustia, pero también a comprometerse en el juicio público del teatro, pues éste debe ser convertido en juicio público» ¹.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> «Theatre: The Classics Today», en From an Ancient to a Modern Theatre, Ed. R. G. Collins, University of Manitoba Press, 1972, pág. 35.

#### SEGUNDA PARTE

## De Valle-Inclán a Martín Recuerda

PLO A STATE OF THE STATE OF THE

### Breve nota preliminar

Quiero advertir desde el principio que me voy a ocupar aquí del teatro español del siglo xx sólo hasta noviembre de 1975, pues es pronto todavía para que me atreva a tratar con cierto rigor de lo que le está pasando al teatro español en esta etapa inicial de postcensura. Máxime cuando, más que de lo que le está pasando, tendría que hablar

de lo que no le está pasando.

Unos cuantos montajes de autores españoles de preguerra más o menos liberados, incluso, a veces, de coherencia, y otros cuantos —muy pocos—de autores españoles de postguerra, en ocasiones muy pobremente escenificados y actuados, no es bastante para poder llegar a conclusiones ni claras ni de algún valor. Y concluir que no todo cambia en el teatro con lo que, aparentemente cambia en la sociedad, no sería concluir, sino suma y sigue.

He preferido, pues, hablar del teatro español hasta noviembre de 1975, ofreciendo una especie de recapitulación y de balance, para lo cual he tenido que hacer memoria, a veces, de cosas consabidas, pero que había que recordar por últi-

ma vez.

Por última vez, porque esperamos que lo que haya que decir más tarde empiece tras un punto y aparte bien marcado.

Las páginas siguientes recogen y amplían, elaborándolas en un nuevo contexto, algunas ideas ya expresadas en mi *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977, e incorporan otras inéditas. Me parecería deshonesto no advertir al lector que no todas las páginas aquí publicadas son nuevas, aunque sí sea distinta la perspectiva desde la que son ensambladas al resto del libro.

Espero que el lector, si es que conoce mi *Historia del teatro español*. Siglo XX, tenga a bien perdonarme las repeticiones.

to recognish a real and the second se

# La invisibilidad del teatro español contemporáneo

Si abrimos, al azar, no importa qué antología, manual o estudio especializado sobre el teatro occidental contemporáeno, no encontramos, por lo general, ningún autor español. En todo caso, tal vez figure, como excepción que confirma la regla, el nombre de García Lorca. Y éste más bien como ejemplar curioso, no cabe duda que especial, de un teatro específicamente español, pero, como tal, diferente. Es decir, distinto que el europeo. Si se le incluye se tendrá buen cuidado de explicar como es debido su particularidad, mejor aún, su especificidad española. Está allí en la antología o en el manual, pero no como están los otros, llámense Pirandello, T. S. Elliot, Sartre, Giraudoux, Anouilh, Arthur Miller o Bertolt Brecht, no como un dramaturgo occidental que escribe en español, como los otros escriben en italiano, en francés, en inglés o en alemán, sino como un dramaturgo español que escribe, lógicamente, sólo en español. Con la excepción de García Lorca —y excepción muy particular, según he indicado— no encontramos otros nombres españoles. Parece ser, pues, que, desde el punto de vista de la crítica occidental, o no existe teatro

contemporáneo en España o, si existe, no es teatro occidental. Por otra parte, la crítica hispanista internacional, escrita en las distintas lenguas occidentales, incluida la española, dedica desde hace años un considerable número de artículos, incluso libros, al teatro español contemporáeno, y cita, a menudo, algunos nombres de dramaturgos españoles: Valle-Inclán, Casona, Alberti, Max Aub, Mihura, Buero Vallejo, Alfonso Sastre... ¿Cómo es posible, pues, que este teatro y estos dramaturgos sean inexistentes o, a lo menos, invisibles para la crítica dramática occidental? Nuestro desconcierto aumenta al ver cómo esa misma crítica occidental se ocupa de autores de muy segunda fila que, como John Osborne —v es sólo un ejemplo escriben en inglés e, incluso, traduce a otras lenguas dramas tan poco importantes como su Luther, y dedica páginas atentas al teatro de la angry generation inglesa. La angry generation española no cuenta, sin embargo, para esa misma crítica occidental. ¿Por qué? ¿Por qué el teatro español contemporáneo es un teatro invisible dentro del panorama del teatro occidental contemporáneo?

Al principio de los años 60 el Ministerio de Turismo español lanzó un slogan que hizo fortuna: Spain is different. Multiplicado en carteles, prospectos y anuncios de distintos tamaños satisfacía el gusto, un tanto maniaco, de las viejas burguesías occidentales —las de «cuello blanco»— y el de las nuevas burguesías —las del «cuello azul»— por lo distinto o lo raro. España se ofrecía así como el lugar ideal para unas vacaciones, un lugar con el excitante de lo físico y culturalmente exótico, al alcance de todos los bolsillos, y de la mayor parte de los automóviles europeos: diferente, pero cercano. Bastaban unas horas de viaje para encontrarse en otro mundo, otro mundo dentro de Europa, pero diferente de Europa.

Ese slogan turístico no era, sin embargo, nue-

vo. En realidad, lo habían inventado o, mejor, reinventado, los románticos franceses, y había sido explotado a conciencia por el Romanticismo europeo, con el beneplácito de los propios españoles, aunque no de todos. Surgió así el topos cultural de la España apasionada y romántica por naturaleza, la de la crueldad y la sangre, la del fanatismo y el honor celoso, la «espléndida y áspera España», la Virgin Spain, etc. Todos conocemos el cliché. Ese topos cultural y su nueva cristalización lingüística en el mencionado slogan ha sido, sin embargo, terriblemente funesto. pues lo que, en el fondo, venía a aceptarse casi por definición es que España es diferente de Europa, otra que Europa. Consecuentemente, todos los productos culturales españoles han tendido a ser juzgados como frutos distintos, diferentes, que llegan -cuando llegan- al mercado internacional, con su made in Spain, es decir, con una etiqueta que irradia sobre el producto una espesa red de connotaciones que aíslan y separan los frutos de España de los frutos del Mercado Común, predisponiendo a sus posibles degustadores a acomodar su paladar a un sabor sui generis, ajeno al de los frutos europeos; o a admitirlos, sin distingos, cuando van envueltos en papel internacional.

Lo que pretendo sugerir con estas metáforas frutales es la existencia de una falacia, tópicamente aceptada, según la cual la crítica europea occidental tiene que acomodar sus órganos de visión a un objeto histórico —el español— que sólo puede ser visto críticamente desde un punto de vista español, entendido éste como otro que el tenido por occidental, y ello en virtud del pervertido slogan Spain is different a que vengo refiriéndome. Lo que pocas veces se está dispuesto a ver es que tal vez España no es otra que Europa, sino la otra Europa que se revela a veces sin máscaras, a rostro descubierto, con una mueca fija

y terrible, a veces cómica, a veces trágica, casi siempre tragicómica o grotesca, que preferimos

ver como la no Europa.

Piensen ustedes en el famoso cuadro de Picasso, Guernica. Ese cuadro expresa, ciertamente, el monstruoso y terrible rostro de España, la de la guerra civil, pero ese rostro de España, es, a la vez, la más honda expresión de la Europa de la segunda guerra mundial, la de los campos de concentración y las bombas incendiarias. Reducir la significación global del cuadro picassiano a significación específicamente española, y entender ésta como no europea y no occidental, es una amputación de sentido inaceptable. Y, aún peor, culpable, pues, por virtud de una deshonesta operación ideológica, convierte lo español en signo de lo distinto, de lo otro, sin detenerse a pensar que pueda ser signo de lo mismo, del mismo mundo occidental. La cultura europea, como el dios Jano, tiene dos caras. España es una de esas caras. La crítica occidental prefiere, sin embargo, negarla y quedarse con una sola a la que, por reducción, llama Europa, Occidente. Esa cara, la única aceptada, será la sola que es visible y se convertirá en patrón y medida de occidentalidad, mientras que la otra, rechazada, y por tanto invisible, si alguna vez aparece se la considerará como ajena, como aberración, incluso como caricatura o como deformación. Y lo curioso del caso -por no decir otra cosa- es que tal esquema reductivo funcionará también desde dentro de la misma España, produciéndose la siguiente paradoja: cuando el rostro de España coincida con el rostro visible de Europa, se hablará desde dentro de antiEspaña o de europeización, según el punto de vista, y desde fuera se hablará de imitación, importación, mimetismo. Si, por el contrario, el rostro de España coincide con el rostro invisible de Europa, se hablará desde dentro de antiEuropa o de la verdadera España, según también los puntos de vista;

desde fuera, se entusiasmarán, con tan turbia delectación como turbio horror, por el «caso» Es-

paña, tan apasionante por diferente.

Vistas así las cosas tal vez pueda empezarse a entender por qué el teatro español contemporáneo es un teatro invisible dentro del panorama del teatro occidental contemporáneo, pues, por principio, se le considera teatro español sólo, y no

teatro occidental en español.

Las causas de esa invisibilidad son, naturalmente, varias y complejas, según es propio a toda realidad histórica. No es mi intención señalarlas todas. Prefiero concentrarme en una sola dejando sin tocar las otras. Para exponerla con alguna claridad conviene abandonar el nivel de lo general y moverse en un nivel más concreto, seleccionando dos casos o ejemplos representativos. Estos los elegiremos, sólo del periodo anterior a la guerra civil española, para hacer ver que el fenómeno en cuestión no es específicamente predicable del teatro español posterior a la Segunda Guerra Mundial, el que corresponde a la España de Franco.

## Etapa anterior a la guerra civil española

Unánimemente el hispanismo internacional ha destacado dos dramaturgos como los más importantes de esta etapa: Valle-Inclán y García Lorca. Como ya indiqué al comienzo, Valle-Inclán no suele figurar en los estudios sobre el teatro europeo; García Lorca, sí, a veces, pero de manera muy particular. Tanto la crítica española como la europea, cuando se ocupan de ellos, proceden por reducción a lo español, es decir, instalados en ese prejuicio crítico del *Spain is different*, sin hacer

el esfuerzo de leer sus dramas desde los postulados críticos comúnmente aplicados a los dramaturgos occidentales. Yo voy a tratar de hacer justamente lo contrario. Es decir, voy a proponer una lectura europea y occidental de sus dramas. exactamente como haría si estuviera hablando de Ionesco (rumano), de Beckett (irlandés), de Ghelderode (flamenco) o de Albee (norteamericano).

### Valle-Inclán

En 1907 —noten ustedes bien la fecha, 1907, es decir, en el umbral de los primeros brotes, todavía inconexos, de la estética del drama expresionista, pero más de diez años antes de la plenitud de la primera generación expresionista (1918-1922), casi veinte años antes del teatro surrealista, exactamente veinticinco antes de la publicación en La Nouvelle Revue Française 2 del texto de Artaud «Le theatre de la cruauté» v más de cuarenta años antes de las primeras piezas del llamado «teatro del absurdo»—, en 1907 Valle-Inclán publica un drama titulado Aguila de Blasón, primero de un ciclo dramático, al que yo he denominado «ciclo mítico», que se cerrará en 1920 con otro drama titulado Divinas palabras. Con Aguila de Blasón comenzaba el dramaturgo español un teatro nuevo en Europa -con la sola excepción parcial de Ubu roi de Jarry—, un teatro estribado en la libertad de la imaginación creadora de es-

de 1932.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup>. Para el teatro expresionista y su cronología pueden consultarse, entre otros, los siguientes estudios: Bernard Myers, The German Expressionists. A Generation in Revolt, Nueva York, Frederick A. Praeger, 1956; Maurice Gravier, «Los héroes del drama expresionista», en El teatro moderno. Hombres y tendencias (Conferencias de Arras, 1957), Buenos Aires, Eudeba, 1967; An Anthology of German Expressionist Drama, Nueva York, Doubleday and Co., Inc., 1963.

<sup>2</sup> Nouvelle Revue Française, núm. 229, 1 de octubre

pacios dramáticos irreductibles al tipo de «escena a la italiana», que era el predominante en el teatro coetáneo. Los nuevos personajes creados por Valle-Inclán volvían a encarnar, como resultado de la original inmersión del dramaturgo en las fuentes occidentales del drama, los impulsos elementales del ser humano en un cosmos primordial, y por ello mismo amenazador, con la ambigüedad del misterio, irreductible a toda casuística moral o a toda determinación psicológica. Como más tarde los personajes de Wedekind, de Kayser o de Crommelink, los personajes del teatro mítico de Valle-Inclán son movidos por las más oscuras e irracionales pulsiones de la carne y del espíritu. Para encarnar dramáticamente ese mundo primordial -mundo del sexo, de la culpa y de la muerte- Valle-Inclán vuelve los ojos a su tierra natal —Galicia— y la convierte en materia para la creación de un cosmos mítico, con valor de símbolo, del mismo modo y con idéntico sentido a lo que, más tarde, haría el flamenco Ghelderode con su Flandes natal.

El protagonista central de la trilogía es Don Juan Manuel de Montenegro, último de los héroes, en sentido clásico, de un mundo a cuya liquidación y destrucción asistimos. Héroe de un mundo regido por valores absolutos -positivos o negativos- y por pasiones no menos absolutas, donde no caben los términos medios entre el bien y el mal, entre la humanidad y la animalidad, ni los compromisos de ninguna índole, y donde los sentimientos son sustituidos por los actos y las impulsiones elementales. Ese mundo ya no es -en tanto que mundo del drama- ni mundo psicológico ni mundo social, sino mundo cósmico, elemental y transhistórico, como el mundo en que se moverán muchos años después, reducido a esquema —un camino y un árbol— Vladimir y Estragón, los dos héroes de Beckett, Mundo-símbalo, mundo-mito, donde el hombre vuelve a aparecer conectado con las fuerzas misteriosas y maléficas de la existencia, en radical indefensión. Es iustamente esa indefensión —frente al sexo, la muerte, la locura, el mal y el misterio- la que une en su raíz a todos los personajes del ciclo mítico y les confiere su más universal sentido dramático. En ese mundo dramático donde los personajes giran apresados, poseídos, aparecía por primera vez en el teatro europeo del siglo xx, encarnada escénicamente, esa crueldad que Artaud pedía en 1932, y dentro de ese universo dramático era la libertad misma -no ya política o moral, sino propiamente ontológica— la que el dramaturgo español ponía en cuestión, al mostrar desencadenadas otras fuerzas oscuras, caóticas, no por escondidas menos existentes, y de cuya irrupción en la Historia todos hemos sido testigos.

En Divinas palabras, punto culminante de ese ciclo mítico, el dramaturgo construía la acción en torno a un enano hidrocéfalo, cuva terrible pasión y muerte enlaza las escenas del drama. A la crueldad aliaba Valle-Inclán en esta obra una profunda piedad por las criaturas dramáticas. La condición de irracionalidad propia de la crueldad se fundía, en la escena final del drama, con la condición igualmente irracional —fuera de toda razón- de la piedad. Los personajes y el mundo dramáticos creados por Valle-Inclán entre 1907 y 1920 escapaban a todo sistema de coordenadas morales, enlazando así con los héroes y el mundo de la tragedia antigua, y anunciando los de la tragedia del grotesco de nuestros días, situados más allá de toda moral. Valle-Inclán, mucho antes que el teatro occidental de hoy, con procedimientos distintos a los del llamado «teatro del absurdo», o sin apelar a construcciones intelectuales o a estructuras conceptuales, como los dramaturgos existencialistas, realiza el descenso a los infiernos de la condición humana, y da testimonio de él.

Ese mismo año, 1920, Valle-Inclán escribe tam-

bién el primero de los dramas de un nuevo ciclo dramático, al que denomina esperpento. Sobre éste se han escrito centenares de páginas. Resumiendo al máximo lo que la crítica ha dicho sobre él podríamos concluir que el esperpento de Valle-Inclán es, no sólo un nuevo género literario, sino toda una nueva estética y, en consecuencia, una visión del mundo, a la cual llegará el escritor español desde una concreta circunstancia histórica española y desde una determinada ideología. la cual es el resultado de una toma de posición crítica frente a la realidad histórica. Consciente el escritor de la doble dimensión trágica y grotesca de la realidad —trágica en su sustancia, grotesca en sus modos de manifestación— crea el esperpento como forma dramática capaz de expresar ambas dimensiones sin traicionarlas. Desde el punto de vista de la historia del teatro contemporáneo, el esperpento supone no sólo una ruptura de la tradición humanística, en general, sino, mucho más concretamente, de la tradición aristotélica del teatro occidental. Bastantes años antes de que Bertolt Brecht exponga su teoría del efecto V, Valle-Inclán lo desarrolla a varios niveles en sus esperpentos: distancia al espectador de la acción dramática, al actor de su papel, pero también al personaje de su estatuto de personaje. El resultado final es el de provocar en el espectador una toma de conciencia directa del carácter absurdo de su propia realidad.

La nueva dramaturgia de Valle-Inclán será ignorada durante más de cuarenta años en España y permanecerá invisible, como si no existiera,

para los críticos occidentales.

### García Lorca

Su nombre es el más conocido fuera de España. No ha sido ajeno a su popularidad el «mito Lorca», fundado en razones ideológicas tangentes a la realidad misma de su obra literaria, «mito», sin duda, perjuidicial para el conocimiento de su dramaturgia, y contra el que Lorca hubiera protestado, como ya lo hizo en vida contra el mito de su «gitanismo». Para muchos públicos extranjeros v para no pocos críticos profesionales, no es Lorca, simplemente, un gran dramaturgo europeo-español, sino un «fenómeno», quintaesencia de lo español, de lo español en tanto que cosa aparte, distinta y sui generis. Decir teatro de García Lorca no significa en muchas partes lo mismo que decir teatro de Giraudoux o Arthur Miller o de Betti. pongo por caso, esto es, teatro occidental contemporáeno, sino mentar un interesante, raro o excitante ejemplar que despierta la misma curiosidad asombrada e impura que no importa qué impar especie de pájaro exótico.

Así, por ejemplo, hace unos años, en el seno de un coloquio sobre Teatro Moderno, decía un crítico francés: «Necesitábamos un exotismo y lo hallamos en Lorca; lo hemos inventado... Es cierto que los problemas que aborda son humanos, pero son abordados en un contexto pintoresco, y lo que atrae es saber cómo se resuelven en ese contexto» 3. Por las mismas razones podríamos decir que Las bacantes, de Eurípides, trata de problemas humanos, pero los trata en un contexto pintoresco, el de los ritos dionisiacos, y que lo interesante es ver cómo se resuelven en ese contexto. O que El Quijote aborda problemas humanos, pero que lo interesante es ver cómo son tratados en el pintoresco escenario de La Mancha con sus molinos de viento, sus tinajas, sus ventas

y sus polvorientos caminos.

Y, sin embargo, Lorca, al mismo tiempo que Cocteau y Giraudoux en Francia, en los años 20 y 30, proponía, mediante una vuelta a las fuentes del drama, nuevas formas dramáticas que iban de

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> En El teatro moderno, op. cit., pág. 322. La edición francesa fue publicada en París, C.N,R.S., 1958.

la farsa a la tragedia, además de escribir piezas experimentales que superaban el teatro surrealista coetáneo europeo. Y casi al mismo tiempo que el irladés O'Casey y un poco antes que T. S. Elliot, Lorca resolvía brillantemente el uso dramático del verso y la creación de nuevas formas del drama poético.

Por lo que se refiere a la temática de su teatro sólo una lectura superficial, deformada por el prejuicio del Spain is different, puede hablar de exotismo o de pintoresquismo. De igual modo —es decir, quedándonos en lo superficial— podríamos hablar del exotismo o del pintoresquismo del mundo novelesco de Faulkner. Lo cual, claro está. nos parecería un disparate. Pero ese mismo disparate se ha venido utilizando contra el mundo dramático de Lorca. Ese mundo dramático, sin embargo, tanto como totalidad como en cada una de sus piezas, está estructurado temáticamente sobre una sola y universal situación o conflicto básico, resultante del enfrentamiento dialéctico de dos series de fuerzas antagónicas a las que, por reducción a su esencia, designé hace unos años principio de autoridad y principio de libertad. Cada uno de esos principios básicos de la dramaturgia lorquiana, cualquiera que sea su encarnación escénica -orden, tradición, realidad, colectividad, de un lado, frente a instinto, deseo, imaginación, individualidad, de otro- son siempre los dos polos fundamentales de la estructura dramática. La verdadera tragedia de los personajes lorquianos y el foco radical de lo trágico en su teatro estriba, además, en una visión de la realidad impuesta por la colectividad como pura amputación del ser. Los otros son siempre lo otro, lo extraño, lo ajeno y su aceptación es siempre enajenación, alteración, negación de la existencia individual.

¿Cómo, pues, la crítica occidental ha expulsado al Lorca dramaturgo, como antes y ahora al Valle-Inclán dramaturgo, al falso territorio de una España no occidental? Operando en ellos, es decir, en sus dramas, la misma reducción de sentido que en el cuadro *Guernica* de Picasso, sin hacer el esfuerzo intelectual de ver que lo español, además de representarse directamente a sí mismo, representa, metafórica o simbólicamente, al mismo tiempo, la otra cara oculta o silenciada de la realidad histórica occidental. Lo español, para decirlo de una vez, en el cuadro de Picasso como en el mundo dramático de Valle-Inclán o de Lorca, es, de consuno, objeto y signo. La crítica literaria, dentro y fuera de España, se ha limitado a captar el objeto, pero ha sido ciega para el signo que permanece —¿hasta cuándo?— invisible.

Una de las razones —la que aquí me interesaba destacar —de la invisibilidad del teatro español contemporáneo está en relación directa con esa ceguera para el signo que aqueja a la crítica occidental contemporánea. Pero también a la española. Cuando aquélla y ésta, curadas de un antidialéctico chauvinismo crónico, vean la realidad histórica occidental contemporánea como lo que es, como una realidad dual, de doble faz, el teatro español contemporáneo se hará visible en el contexto del teatro occidental, al que de hecho

y de derecho pertenece.

Para que tal suceda será necesario que, desde ahora, quienes se ocupan del teatro español, se nieguen a aceptar el nefasto slogan del Spain is different. Y no se lo acepten a quienes todavía, por malicia o ignorancia, lo manejen. Ese slogan es una de las grandes estafas perpetradas contra una historia real de España, es decir, del mundo occidental. Me ha parecido oportuno, como introducción global a las distintas dramaturgias del teatro español contemporáneo, abordar el problema de su invisibilidad, pues de no haberlo hecho así habríamos dejado fuera de campo un fenómeno cultural altamente significativo. Aunque

no volveré a mencionarlo, creo conveniente tenerlo presente como marco de referencia, con función semejante a la de una especie de música de fondo continua.

Etapa posterior a la segunda guerra mundial

Si abordamos el teatro español de la postguerra su invisibilidad es aún más radical, pues ésta se multiplica, a la vez, por la de dentro mismo de España, radicalizada por los condicionamientos propios de toda sociedad de censura.

Destaquemos, como en una radiografía, las causas —y sus efectos— de esta segunda invisibi-

lidad.

Durante más de tres décadas (de 1940 a 1975), el teatro español ha estado sometido al riguroso control de la censura estatal, control que no por riguroso ha dejado de ser arbitrario, adoptando distintas tácticas de autoenmascaramiento que pudieran crear, en apariencia, la sensación de sucesivas aperturas. De ahí que, en distintos mo-mentos, especialmente en los últimos años, se utilizara, incluso por la crítica, dentro y fuera de España, el vocablo «apertura», como si éste correspondiera a algo real, aunque, en verdad, no fuera más que máscara lingüística ni pasara de ser una falacia. Desde el momento en que el autor dramático está convencido de que una de las funciones sociales primordiales del teatro es la de favorecer el cambio, el «aperturismo» del aparato censor no pasa de ser un supuesto táctico. basada como está la censura en el horror al cambio y en la vocación insobornable de inmovilidad. Toda apertura real conduce inexorablemente al autodesmoronamiento y a la autodestrucción, a

la corta o a la larga, de los fundamentos mismos

de la censura: el sistema que la segrega.

En 1963 escribía Buero Vallejo esto, va citado por mí en otra ocasión: «Si la vida teatral española se hubiese desenvuelto en estos años en circunstancias normales, la promoción de autores que hoy cuenta de treinta a cuarenta años habría logrado colocar en las carteleras con profesional continuidad a los seis o siete más valiosos» 4. Los seis o siete se habían convertido, doce años después, en bastantes más. A todos ellos, desde Muñiz, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda, que comienzan su obra mediados los años 50, muy poco después del mismo Buero y de Sastre, hasta Matilla, López Mozo o Diego Salvador, que la empiezan a final de los años 60, se les ha imposibilitado sistemáticamente, no sólo ser representados normalmente en un escenario, sino a muchos o muchas veces, ser incluso representados, aunque sea anormalmente, y publicados. Empeñados en escribir un teatro contestatario, de signo radicalmente crítico, que ponga en cuestión los valores y mitos de la sociedad en la que viven, mostrando en él la falsedad y la no necesidad de los principios por los que se rige la «cultura oficial» española, con el fin de provocar así la lucidez de la conciencia nacional, todos los nuevos autores coinciden en una misma experiencia: su marginación sistemática, tanto de los escenarios como de las prensas.

Esa experiencia común de la marginación de sus obras dramáticas ha marcado, de una parte, el acto creador mismo, y, de otra, los modos de aparición, crecimiento y desarrollo de su teatro, así como la temática y las formas estilísticas, desde la expresión hasta la construcción, de las nuevas dramaturgias. Sin tener en cuenta esa expe-

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> En Carlos Muñiz, El tintero. Un solo de saxofón. Las viejas difíciles, Madrid, Taurus, 1963, pág. 53.

riencia básica es difícil entender en su raíz y en sus frutos el actual teatro español. Escribir teatro -ese teatro- se convirtió para los nuevos dramaturgos en una agobiante y angustiosa operación en el vacío. Cada una de las obras escritas no llegó a cumplir su función ni su destino propios: ser representada para unos públicos, con el consiguiente juego dialéctico de interrelaciones entre autor-actor-espectador-espectáculo. De sobra es sabido que la ausencia de comunicación normal entre el autor y la sociedad causa graves perjuicios, tanto a ésta como aquél, y, en consecuencia, al fenómeno teatral mismo en general, y a las diversas dramaturgias en particular. Privados los autores de la doble confrontación con el público y con la realización escénica de su obra. término necesario de su labor, quedó ésta en estado de permanente provisionalidad, y su autor en autor social y profesionalmente a medias, siempre incompleto, imposibilitado de llegar a conocer si su trabajo era viable en términos teatrales, eficaz en términos sociológicos e ideológicos, suficiente en términos estéticos y necesario en términos históricos. La validez de lo realizado quedó así en suspenso y el acto de comunicación aplazado indefinidamente.

La protesta contra la censura teatral por parte de los autores denuncia casi sistemáticamente la arbitrariedad, la incoherencia y la falta de lógica de los principios y procedimientos censores, y señala con razón el clima de confusión, escándalo, descriminación y desorientación que la censura

ha logrado crear.

Hay que tener también en cuenta que existía asimismo una discriminación en cuanto a los lugares de la representación de las obras, dándose el caso de que muchas veces una obra estuviera aprobada por censura para una o varias representaciones en teatro de cámara y, luego, al pedir el cartón de censura para una compañía profesional-

comercial, este permiso le fuera denegado. La discriminación no afectaba, como es obvio, sólo a los lugares de representación, sino a los públicos que a ellos asistían. Cuando una representación iba a tener lugar ante un público minoritario, formado de amigos, estudiosos del teatro universitario y «enterados» de una capital de provincias, la censura se permitía el lujo de autorizar unas pocas representaciones, que eran sistemáticamente prohibidas cuando se destinaban a un teatro comercial donde presenciarían la obra personas de toda índole.

En cuanto a los textos que pasaban la censura para su representación o para su publicación, siempre difícil o problemática, salían amputados o desfigurados. Ahora bien, no sólo era ya un grave impedimento la censura del texto, sino que una vez que ya había pasado la obra esa primera y traumática prueba —cuando la pasaba, claro—existía otra de censura previa al montaje, que tenía como objetivo la comprobación de que el texto se estaba diciendo con los cortes previamente establecidos, y, sobre todo, como objetivo global, la vigilancia sobre el montaje en general.

Dentro de esa sociedad de censura uno de los problemas básicos del teatro español era —lógicamente— el de la comunicación con los públicos. ¿Cómo conseguir tal comunicación cuando entre el autor y el público funciona un rígido sistema de barreras que impiden el contacto entre ambos?

(Permítanme que en el resto de mi exposición cambie de tiempo verbal, sustituyendo los tiempos de pasado por el presente histórico. Será así

más cómodo y simple.)

El autor, si es que al escribir piensa en ver representada su obra, escribe ya directamente coaccionado, determinada casi fatalmente su escritura por múltiples limitaciones de toda índole, incluidas las puramente artísticas, por no mencionar otras tan obvias como las temáticas. La falta de libertad expresiva conduce muchas veces a tener que escribir un teatro de claves, en ocasiones demasiado oscuras por exceso de abstracción o de ambigüedad, y que sólo un público muy «enterado», anormalmente «enterado», puede descifrar. Esto plantea, en un nivel muy inmediato, varios problemas —nos vamos a detener en ellos más adelante— todos ellos interrelacionados y conducentes a la frustración, en un plano de estricta comunicación, del autor, de la obra y de su finalidad crítica. Ante la inviabilidad del tratamiento, unos autores acuden a enmascarar el tema, proponiendo fábulas aparentemente no domésticas, pero repletas de signos de complicidad, de guiños irónicos al espectador; otros renuncian, también en apariencia, al tema peligrosamente español, mediante un teatro elíptico que, a través de un complicado sistema de relación y de contraste, apunte metafórica o alegóricamente a la diana tácitamente propuesta. Otros muchos autores, en estrecha concomitancia con las diversas formas del nuevo teatro occidental de ambos lados del Atlántico, intentan proponer temas, domésticos o exóticos, ensayando nuevas fórmulas dramáticas con el fin de ensayar inéditas -en España— vías de comunicación con los públicos. Todos ellos, en cualquiera de las tendencias señaladas topan con la patológica oposición de la censura.

Como contrapartida lógica, también el público, al igual que la censura y los autores, está sobresensibilizado y tiende a ver —en las raras ocasiones en que le es posible ver— siempre más allá del texto, creándole un subtexto al texto y un subespectáculo al espectáculo. Ante ese hecho de intensificación de la capacidad del público para reaccionar críticamente a partir de lo que el teatro le propone, la censura extrema su rigor frente a un medio de expresión que considera cada vez más peligroso por su carga potencial de conno-

taciones, ya no sólo en el nivel de textos y de espectáculos, sino de subtexto y subespectáculo.

Finalmente —aunque el círculo tenga aún más anillos—, hay autores que, vista la inviabilidad de toda posibilidad de comunicación efectiva y eficaz, aun sometida a las diversas formas de autocontrol, se deciden a escribir como si no existiera censura en el país, renunciando así a la función social de su teatro, y creando en solitario, más acá de toda comunicación con los públicos

del presente.

Por otra parte, dado que el modo de producción de la empresa, en sus dos formas mavores de empresario-propietario y empresario-actor, está basado en una concepción mercantilista y no cultural del teatro, los nuevos autores, a no ser que toleren la domesticación de su producto, apenas si tienen posibilidades de ver representado su teatro en los escenarios comerciales. La figura del empresario es, en general, la del hombre de negocios que atiende, lógicamente, al beneficio económico que el teatro pueda reportar, y se desentiende de su función socio-cultural. La censura influye en el empresario, que de ningún modo se arriesgará a perjudicar su negocio ni a encarar, por tanto, los problemas que las obras, comprometidas y comprometedoras, de los nuevos autores le supondrían. Pero en el empresario influye también, como es natural, la mayoría de la sociedad española —la que va al teatro— que se contenta con un teatro alienador, improblemático, y se satisface con la crítica incomprometida de las apariencias, que a nada grave obliga.

En cuanto a las compañías de prestigio, que cuentan con los medios económicos y la popularidad —relativa— necesaria, ganada en justicia por sus montajes de obras importantes, prefieren montar clásicos o autores de vanguardia —relativa— extranjera, que nuevos autores, cuyas obras, en general, desconocen. Su labor es, sin duda,

importante para la buena salud y el nivel —de nuevo relativo— del teatro en España, pero nula —y es lo que aquí interesa— para el «nuevo

teatro» español y sus nuevos autores.

Paradójicamente, estos nuevos autores constituyen, en frase de uno de ellos —Alberto Miralles— «la generación más premiada y menos representada». En efecto, el número de Premios de Teatro que durante esos años se otorga en España es desproporcionadamente superior, no ya sólo al de cualquier otro país europeo, sino casi a la suma de todos ellos. La mayor parte de esos premios recaen en obras de autores nuevos, pero casi ninguna de esas obras alcanza el término lógico de su representación pública. O son prohibidas por la censura o, si se permite su representación, lo es con carácter restringido y en condiciones de manifiesta insuficiencia. La consecuencia es que los premios sirven para dar a conocer, siempre en un ámbito minoritario, unos cuantos nombres de nuevos autores, pero sólo nombres, no sus obras. Es decir, demostrada a nivel teórico la existencia de unos autores y de sus textos dramáticos y, por tanto, de una nueva generación de dramaturgos lista para su incorporación a los escenarios y para su integración en la comunidad nacional, se escamotean los elementos conducentes a la instauración de una comunicación real entre esos autores y los públicos, y queda todo en el puro nivel teórico, que no es sino otra forma de negación.

¿Qué vías de comunicación quedan, pues, abiertas a los nuevos autores para el lanzamiento de sus productos? En teoría también, la vía de los grupos de teatro independiente. Digo en teoría porque en términos generales, el teatro independiente sólo existe en España en un nivel de propósitos y aspiraciones, pero no como realidad objetivamente predicable. Si los esfuerzos para dar existencia a un teatro independiente son reales, no

son menos reales las dependencias que frenan, frustran e, incluso, destruyen las posibilidades básicas de existencia de todo teatro independiente. Basta repasar las respuestas de autores, críticos y grupos teatrales a la encuesta realizada por *Primer Acto*, a raíz de lo sucedido en el Festival de Teatro Independiente de San Sebastián (mayo 1970) —bien llamado Festival Cero—, para comprobar la pertinencia de nuestra afirmación inicial. Todos los participantes en la encuesta llegan a la misma conclusión: hoy por hoy no exis-

te en España un Teatro Independiente. Vale la pena citar de nuevo a Buero Vallejo, quien hace unos años, refiriéndose a dos tipos de circunstancias muy distintas entre sí, escribía: «En circunstancias plenamente abiertas para el desarrollo del teatro, los grupos independientes actúan de manera continua y cuantas veces quieran, cumpliendo así fecundísima tarea: por su osadía, por sus propósitos de experimentación y de renovación, atraen a una considerable parte del público que sostiene a la escena comercial y obliga a ésta a saludables evoluciones. En tales circunstancias, la consecuencia por los independientes de competencia técnica y profesional es un fenómeno natural que les permite ofrecer a menudo espectáculos quizá menos costosos, pero tanto o más perfectos que los de la escena comercial. Éstas no son nuestras circunstancias. La proliferación de grupos con voluntad de independencia representa, asimismo entre nosotros, una importante contribución a la renovación de nuestra escena; pero las grandes dificultades con que se enfrentan, convierten a esa red de grupos, hoy extensa, en catacumbas para una minoría de iniciados o de curiosos» 5.

De entre las múltiples dependencias que imposibilitan el normal desarrollo de los grupos tea-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Yorik, 1967, núm. 25, pág. 4.

trales, las más visibles son, desde luego, las políticas y las económicas: control de la censura sobre el repertorio, prohibición del texto sometido, limitación del número de representaciones o prohibición del espectáculo en el momento de la «censura visual», con las consiguientes pérdidas de tiempo y de esfuerzo empleados en la laboriosa preparación del espectáculo, amén de pérdidas económicas; falta de apoyo económico que impide la plena dedicación, o, si ésta existe, merced a un régimen de vida espartano, de privaciones drásticas y de continuos esfuerzos personales, insuficiencia de medios para montar sus espectáculos a la altura requerida; limitación de la labor preparatoria del grupo, que exigiría estudios y ejercicios difícilmente realizables con la profundidad, continuidad y especialización previstas en un nivel teórico, etc...

Pese, sin embargo, a todo este cúmulo de adversas circunstancias consustanciales a la sociedad de censura, docenas de grupos surgen en las distintas zonas de la geografía peninsular, y algunos de ellos con una admirable historia y con importantes realizaciones. Valgan como muestra entre los varios ejemplos que podrían aducirse, Tábano y su espectáculo Castañuela 70, Teatro Estudio Lebrijano y su Oratorio, La Cuadra y su Quejío o Ditirambo y su montaje de Parapherna-

lia... de Romero Esteo.

Baste este somero esbozo de la situación en que se encuentra el teatro español en el interior de la sociedad de censura, para que nos sea lícito terminar con la pregunta que antes nos hicimos: ¿qué vías de comunicación tienen abiertas los nuevos autores para sus obras? La respuesta es la historia del teatro español actual.

Si a este segundo modo de invisibilidad, provocada por el sistema político de la sociedad de censura, unimos el otro —el del Spain is different—resulta que los dramaturgos españoles de los cua-

renta últimos años, y sus obras, así como sus hallazgos temáticos y formales y sus aportaciones al teatro occidental contemporáneo o son totalmente invisibles o, cuando parcialmente son visibilizados, se les considera en función de su condición española, como tal distinta y aparte. En consecuencia, por citar sólo un caso, la dramaturgia de Buero Vallejo, en donde aparece plasmada teatralmente una profunda y universal visión trágica -nos vamos a referir a ella en una próxima lección— de la libertad humana, permanece, injusta y escandalosamente, invisible para la crítica occidental contemporánea. Del mismo modo que, por citar otro ejemplo en otro plano, la teoría y el análisis del fenómeno dramático propuestos por Alfonso Sastre en ensayos importantes (Drama y Sociedad, 1956, Anatomía del realismo, 1965. La revolución y la crítica de la cultura, 1970), tampoco suelen figurar en la bibliografía de teoría crítica del teatro contemporáneo.

Tarea urgente es, pues, la de desinvisibilizar todo el teatro español del siglo xx poniéndolo, mediante su análisis en términos críticos occidentales, en la órbita del teatro contemporáneo, arrinconando en el desván de los trastos inútiles el in-

servible slogan del Spain is different. Éste va a ser el propósito que nos va a guiar

en las páginas que siguen.

#### II

## Dramaturgias del siglo xx

#### 1. Las tres primeras décadas

### Breves presupuestos metodológicos

Conviene precisar, aunque sea mínimamente, lo que entendemos por dramaturgia. Si buscamos la palabra en el Diccionario de la Real Academia se nos refiere a dramática, y ésta la define como «Arte que enseña a componer obras dramáticas». Definición estrictamente normativa que refleja una concepción neoclásica del arte y una mentalidad pedagógica fundada en reglas. La palabra no tiene entrada propia en el Diccionario de Uso del español, de María Moliner. En cuanto al Diccionario ideológico Vox -también bajo la rúbrica dramática— la define como «Arte de componer obras dramáticas», definición que es exactamente la misma que da el célebre Dictionnaire de la langue française, de Emile Littré: «Art de la composition des pièces de théâtre», donde el acento se ha desplazado de lo normativo a lo técnico. Dramaturgia significa, pues, según la última definición, lo mismo que técnicas utilizadas por los autores dramáticos para componer la pieza tea-tral. Pero hoy sabemos que la técnica de construcción del objeto estético responde a una triple exigencia: la del objeto en sí, la de la conciencia individual del artista y la del contexto histórico donde y para el que el objeto es construido. Tres dimensiones o instancias no sucesivas ni independientes, sino simultáneas e interdependientes. La técnica, como la forma, no es separable de su contenido o sustancia, y éste tampoco puede aislarse abstractamente ni de la conciencia individual ni de la conciencia histórica, ambas, a su vez, interdependientes.

Dramaturgia es, pues, sistema, y, como tal sistema, estructura de elementos dialécticamente interrelacionados, sistema que supone una conciencia estructurante, que estructura para alguien y por algo, nunca en un vacío de tiempo, sino en

un tiempo histórico.

La palabra dramaturgia, tal como aquí la entendemos, significa, pues, sistema de construcción de la obra dramática, donde fondo y forma son inseparables, objetivado en un contexto histórico de donde recibe y a donde revierte su estatuto funcional. En consecuencia, todo cambio de contexto histórico, bien en el espacio —de un país a otro— o en el tiempo —de una época a otra—determina un cambio de la función del sistema, aunque se mantengan sus elementos. Parejamente, el cambio de función conlleva el cambio del significado global del sistema.

Todo esto, en un plano más amplio —el de la literatura misma como sistema— lo había visto ya en los años 20 el formalismo ruso, uno de cuyos representantes —Tynianov— escribía en 1927, entre otras cosas importantes: «La existencia de un hecho como hecho literario depende de su cualidad diferencial (es decir, de su correlación bien con la serie literaria, bien con una serie extraliteraria), en otros términos, de su función» ¹.

<sup>1 «</sup>La notion de construction», en Théorie de la litté-

No nos parece apropiado —ni en la teoría ni en la praxis— interpretar el objeto estético, en tanto que éste es también un fenómeno social. separando las dos dimensiones, interrelacionadas aunque distintas, a las que el crítico y teórico marxista polaco del arte, Stefan Morawski, denomina la dimensión idiogenética (del griego idios, «propio o particular de uno») y la dimensión alogenética (del griego allos, «otro»)?

Desde estos presupuestos metodológicos podemos abordar el análisis de las distintas dramaturgias —las que nos parecen más significativas por su valor histórico o por su valor estético— del

teatro español del siglo xx.

#### Dramaturgia del realismo burgués o realismo de la apariencia

Engloba ésta las distintas formas teatrales que van del sainete o género chico al astracán, y de la alta comedia benaventina al cuadro de costumbres andaluzas, pasando por la tragicomedia grotesca arnichesca. Cada uno de estos géneros responde a unos presupuestos ideológicos comunes y utiliza técnicas semejantes de construcción teatral.

Formalicemos escuetamente los rasgos particulares de cada uno de esos géneros, deduciendo de ellos aquellos otros comunes que fundan su

específica dramaturgia.

### 1. Sainete y comedia de costumbres

Como ya indiqué en otra ocasión, nacido el sainete contemporáneo durante los años de la Restauración con todas las limitaciones estructurales

rature, ed. Tzvetan Todorov, París, du Seuil, 1965, pági-

rature, etc. 12vetair Todorov, Taris, du Sedii, 1903, pagras 124-125. Traducción mía.

<sup>2</sup> Ver su importante libro *Inquiries into the fundamentals of Aesthetics*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, y Londres, Inglaterra, 1974, pág. 60.

propias del «teatro por horas», con sus tipos fiios de comicidad y sus estereotipos lingüísticos y de caracterización, supuso, sin embargo, en el último cuarto del siglo xix una especie de cura del lenguaje dramático y una desintoxicación de la retórica hinchada y espasmódica del drama neoromántico que con Echegaray y sus secuaces invade, anacrónicamente— tanto en sentido ideológico como en sentido estético -la escena española finisecular, pero que también supuso una limitación de la realidad y de los medios expresivos dramáticos. Sin embargo, lo que a fines del siglo xix era un modo de terapéutica del lenguaje dramático, a comienzos del nuestro se convierte en una de sus enfermedades crónicas. Ese lenguaje que funciona, o pretende funcionar, como popular y castizo, con casticismo madrileño o andaluz, según la escuela regional adoptada por el autor, cristaliza en convención y en manera, abstractas por definición, que actúan semánticamente de pantalla o máscara para ocultar, en un nivel lingüístico, pero también translingüístico, la verdadera condición humana del pueblo, de las llamadas «clases populares», reducidas a «populares», previo escamoteo de la sustancia real del sustantivo «clases». El lenguaje del pueblo no es más que el falso lenguaje de una pura entelequia que la ideología pequeño-burguesa del dramaturgo y de la clase social para la que escribe, que no es el pueblo, inventa con fines muy precisos, aunque, como es lógico, tácitos: la sustitución de la realidad histórica del pueblo por sus apariencias domésticadas, es decir, desproblematizadas. Se trata, en esencia, de una operación, ideológicamente deshonesta, aunque sentida como vox pro populo, de despolitización y desocialización de la realidad por el truchimán del realismo antirreal como técnica de representación.

Como muy agudamente vio Monleón, al señalar, con respecto a Arniches, la dificultad o la improbabilidad de utilizar el sainete con un nuevo sentido crítico, «resultará imposible que, sobre la base
del sainete, en tanto que forma dimanante de unos
determinados intereses socio-políticos, en tanto
que forma asociada en la experiencia cultural española a un determinado esquema, a una determinada óptica, se alcancen armónicamente objetivos distintos. El fondo que late en esa forma es
uno. O dicho a la inversa, el sainete es la forma
"adecuada" para expresar "una" concepción determinada de la sociedad» 3.

Si en el sainete finisecular la acción dramática es mínima o nula, pues lo importante son las escenas estáticas de carácter costumbrista con soporte en unos personajes tipificados superficialmente que las enlazan, en el sainete arnichesco, resultado de un proceso de estilización de los elementos tradicionales del género, encontramos una mayor teatralización de la acción y un asomo de conflicto dramático. Su núcleo lo forma un triángulo de fuerzas, encarnadas en tres personaies típicos: el antihéroe, chulo y bravucón, pero cobarde en el fondo, y al que todos temen: el héroe, mozo humilde, bueno y trabajador, de condición tímida y pacífica, pero que, movido por el amor, terminará dando una lección al antihéroe; entre ambos, la heroína, dotada de todas las cualidades positivas, que, engañada al comienzo por la labia del antihéroe, será ganada al final por el héroe. Al lado del protagonista y el antagonista masculinos se suelen encontrar sendos acompañantes, teniendo especial importancia en el desarrollo y resolución del conflicto la figura de un protector. generalmente más viejo y experimentado, caracterizado por su ingenio, su socarronería, su sentido de la justicia y su nobleza moral.

Este pequeño cosmos teatral y las virtudes morales que lo constituyen está fundado en un or-

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Treinta años de teatro de la derecha, Barcelona, Tusquets, 1971, págs. 138-139.

den moral que refleja la moralidad oficial impuesta por la burguesía en el poder como el único orden moral, visto como el propio de la condición humana. (No hay que olvidar -valga el inciso—que el concepto mismo de orden moral, según señaló Henri Lefèvre, es a la vez ético y político) . El pueblo del sainete está en él para confirmar lo bien fundado del sistema de valores de la clase dirigente. En puridad nos encontramos no con el pueblo, sino con la burguesía disfrazada con los hábitos tipificadores del pueblo, actuando -vestido, lengua, escenografía, tono, ademanescomo si fuera éste. Terminado el espectáculo el público puede tranquilizarse pensando: después de todo todos somos uno, aunque a distinto nivel. La función social del sainete es la de negar el problema social sustituyendo las diferencias de clase por la identidad del sistema de valores.

Las diferencias genéricas entre el sainete y la comedia de costumbres son, en el fondo, mínimas y externas. Para los Quintero consistían sólo en la extensión: dos o tres actos frente a uno. Además, se preguntaban, «¿cómo ha de llamarse una obra cómica en dos actos, donde se pintan costumbres de una clase que no es el pueblo, y la cual está sujeta desde un principio a una acción, por vulgar, insignificante y baladí que ésta sea?» Y respondían: «Yo creo que no tiene más nombre que el de comedia. A lo sumo podrá llamár-

sela comedia de costumbres» 5.

Los propósitos, sin embargo, son idénticos en ambos géneros: reflejar con «naturalidad» (la palabra es de los Quintero) la vida, entendida ésta como un conjunto orgánico de tipos y costumbres. Pero esa naturalidad no es la de la realidad, sino la de la visión de la realidad, no procede de lo

4 «Sociologie de la bourgeoisie», en Au-delá du structuralisme, París, Anthropos, 1971, pág. 173.
 5 Obras Completas, Madrid, Espasa-Calpe, I, 1954, pá-

<sup>5</sup> Obras Completas, Madrid, Espasa-Calpe, I, 1954, página 439.

дша 439.

reflejado, sino del modo de reflejarlo, no supone fidelidad al objeto, sino fidelidad a la visión del objeto. Y esta visión, en el sainete o en la comedia de costumbres, es siempre visión sentimental. no racional de... ¿de qué?, ¿de la realidad humana? Si así lo formuláremos -y es así como se formulaba- hemos tragado el cebo, con anzuelo y todo, que ese teatro suministraba. La realidad humana no era otra cosa que la institucionalización y objetivación de la visión burguesa de la realidad, que, constituida en patrón y en arquetipo, sustituía a ésta como si lo fuera. Por lo que volvemos a tropezar con la viga maestra de esta dramaturgia: la filosofía del como si, de la apariencia transformada en realidad. En consecuencia, como la soga sigue al cubo, a la visión sentimental seguían el acriticismo, lo pintoresco, el detalle típico, la evasión de lo conflictivo, la moral optimista y superficial, la ceguera para cualquier tensión de carácter social..., todo lo cual abocaba en el cliché costumbrista color de rosa de la vida.

#### 2. El astracán

El astracán, cuya vigencia en los escenarios madrileños se extiende de 1900 a 1930, tiene como causa final el retruécano, al cual se supedita la acción, las situaciones y los personajes, desarticulados y vueltos a articular en función de aquél. El astracán opera sobre una materia prima que no es —y no lo oculta— la realidad, cualquiera que sea su índole, sino la teatralización previa de la realidad —lo que como tal se considera— por otras modalidades teatrales, especialmente el juguete cómico, en su doble vertiente vaudevillesca o sainetesca. Por relación a lo real, en el sentido ya indicado, es un género de segundo grado, pues es el resultado de la estilización de una estilización, de la caricatura de una caricatura. Algunos

de los componentes del astracán —falsilla séntimental, despropósito de situación, de carácter y de lenguaje, ramplonería de forma, nombres de personajes que combinados y convenientemente jugados dan lugar al chiste, tipificación regionalista del habla, etc.—, estaban ya en el juguete cómico. Lo propio del astracán es la radicalización y la conversión de dichos elementos en absolutos de la comicidad.

Aguí nos interesa llamar la atención sobre otro fenómeno, puesto ya sobre el tapete hace unos años por Monleón. En general, los críticos teatrales han venido tradicionalmente haciendo hincapié en el sentido de lo teatral o en el talento teatral de los mejores autores del astracán, del sainete o de la comedia de costumbres, acudiendo al término de «carpintería» como sinónimo de técnica de construcción de la pieza teatral, asumiendo con ello la maestría profesional, de «oficio». de los autores. Tal asunción está basada en el reconocimiento de esa forma de construcción teatral como la forma de construcción teatral, convertida así en patrón y en arquetipo de lo teatral. Si retrotraemos este fenómeno al contexto histórico en donde la «carpintería» se valoraba como índice de la maestría técnica del autor y como virtud suma y propia de toda dramaturgia, entendemos como lógico —desde esa perspectiva— que el teatro de Valle-Inclán o de Unamuno, heterodoxos de la «carpintería», fuera juzgado como noteatro o, cuando menos, noteatral. La noción de lo teatral, y la dramaturgia que la actualiza, se convierte así —y es adonde quería llegar— en otro instrumento más al servicio de los intereses de la clase burguesa. O para decirlo con palabras de Monleón, que suscribimos enteramente: «Toda una forma teatral alcanzaba su "madurez" al servicio de unas determinadas ideas y necesidades. Ahora bien, del mismo modo que la burguesía confundió los derechos del hombre con sus propios derechos, o los intereses del hombre con sus propios intereses, también sentenció que era "teatral" el teatro que a ella le convenía. Unas determinadas formas se acuñaron y todos fuimos educados para asegurar que sólo aquellas formas eran verdaderamente teatrales» <sup>6</sup>.

#### 3. La alta comedia benaventina

El teatro de Benavente, considerado en su totalidad, es tal vez el ejemplo más claro y sintomático de la absorción de una dramaturgia por la sociedad que lo motivó. Muy en su principio, en sus años iniciales, los de El nido ajeno (1894), Gente conocida (1896) y La comida de las fieras (1898), me parece indudable que Benavente se propuso crear un teatro que pusiera de manifiesto las contradicciones de la sociedad burguesa -tipificada en la madrileña- entre la teoría y la praxis, entre los principios socialmente institucionalizados del sistema moral e ideológico y las infracciones, no menos institucionalizadas, de los principios del sistema patentes en las conductas y modo de comportamiento de los individuos en el interior mismo del sistema. Con la mira puesta en tal propósito se planteó el problema de la forma teatral adecuada a los contenidos elegidos. El primer paso, del que dimanan todos los subsi-guientes, fue la desretorización del lenguaje teatral, y en éste incluyo no sólo la palabra dramática, sino todos sus otros signos, desde la configuración de las situaciones y los patrones de conducta hasta los elementos visuales definitorios del espacio escénico y la tonalidad general de los aspectos gestuales (gesto, ademán, postura, movimiento, dicción del actor..., etc.). Esa desretorización global del lenguaje teatral constituve el prin-

<sup>6</sup> Op. cit., pág. 141.

cipio estructural de la dramaturgia benaventina, destinada a convertirse, por su influencia en todos los géneros dramáticos coetáneos, en la dramaturgia oficial, es decir, públicamente aceptada, del teatro español contemporáneo, por relación a la cual las otras —la de Valle-Inclán, Unamuno e, incluso, la de Lorca, serán consideradas como desviaciones.

Ahora bien, si Benavente acertó a captar esa contradicción entre teoría y praxis, entre sistema e individuo, no supo o no quiso poner al desnudo las raíces ideológicas —sociales, políticas, religio-sas— de las tensiones internas estructurales que sacudían a la sociedad burguesa española, y, en lugar de reflejar la crisis de la visión del mundo propia de la burguesía, con su caudal de contradicciones y desacuerdos, se limitó a destacar los pequeños problemas, vistos como simples desviaciones o como cismas coyunturales, fácilmente recuperables, y a proponer una terapéutica —la palabra es de Monleón- de índole moral, previa reducción de toda la problemática de la crisis a un conjunto atomizado y, por tanto, no coherente, de problemas morales. Con lo cual terminaba haciéndole el juego a la clase dominante, pues le ofrecía simultáneamente el necesario placer masoquista de la mala conciencia y la cura, por la moral altruista típicamente burguesa, de esa misma mala conciencia. Autor y público solventaron civilizadamente los pequeños desajustes y malentendidos de los primeros años de la carrera profesional de Benavente, y emprendieron juntos las largas bodas de plata, de oro y de diamante de que han disfrutado el teatro y la sociedad española del siglo xx, y que algunos todavía hoy se resisten a cancelar. Y al solventar los pequeños malentendidos crearon el mayor malentendido en la historia del teatro español contemporáneo: el ya aludido de la identificación de una forma teatral con la forma teatral única, convertida en sine qua



156

non del teatro mismo, en tanto que dramaturgia y en tanto que visión y representación dramática de la realidad.

Desde Benavente la función única del autor teatral público ha sido —permítanme el vulgarismo de la expresión— la de nadar y guardar la ropa. Es decir, como Benavente, el autor teatral, guardando la suficiente distancia para criticar, satirizar e ironizar con mordacidad unas veces, y otras con ingenio —convertido en fin y no sólo en medio—, al grupo social previamente acotado (el de su público) acaba siempre identificándose con él, aunque con psicología y tácticas de enfant terrible, que es su manera de guardar las formas, para jugar su mismo juego: el de los bellos sentimientos, el de la moral idealista. Falsa panacea para no menos falsos males.

#### 4. La tragedia grotesca

Las tragedias grotescas de Arniches pueden englobarse en dos grupos: uno en que lo fundamen-tal es el desarrollo teatral de la situación grotesca que origina la acción mediante el juego de unos personajes dramáticamente plasmados por la contradicción entre su apariencia física o social y su conciencia individual. Otro, en que lo grotesco se da menos en la situación o en el conflicto configurados en la acción que en el despliegue lineal de unos dramatis personae con valor de tipo que definen, explicitándolo, un ambiente —moral, social, político— por medio del cual se denuncia una realidad nacional deforme y defectuosa, lacerada por la ignorancia, el inmovilismo, la hipocresía, la crueldad y el marasmo y vacío espirituales, y frente a la cual, encarnada escénicamente en el señoritismo ocioso, el caciquismo cerril y la nefasta tiranía de las juntas de señoras, guardianas celosas de la moralidad oficial, opone

la moral —pero sólo moral— sana y renovadora de otras formas de vida, encarnadas en personajes donde resplandecen las virtudes del trabajo, la honradez y la tolerancia ilustradas, virtudes no sólo fundamentalmente morales, sino fundamen-

talmente burguesas.

La contradicción interna de la tragedia grotesca, en cuanto a su pretensión crítica se refiere, consiste en que sustituye a un sistema de valores burgueses otro sistema idéntico de valores no menos burgueses. Toda su dialéctica estriba en pasar, sin cambiar de sistema, de los desvalores a los protovalores, con lo cual incurre en el mismo absurdo histórico del llamado «regeneracionismo»: la vuelta al origen del sistema, no al cambio del sistema.

Vista desde esta perspectiva —y no puedo dar con otra— la tragedia grotesca es, pese a sus aparentes valores críticos, la consolidación de la dramaturgia de la apariencia, aunque aparentemente sea su negación o, más modestamente, su in-

tento de negación.

Sainete, astracán, comedia de costumbres, alta comedia burguesa, tragedia grotesca son todas, según he pretendido mostrar, formas teatrales de una y la misma dramaturgia, aquélla construida y fundada sobre el principio del como si, a que antes aludí. Principio en que estriba el realismo llamado burgués. Otra cosa es que el llamado realismo burgués no sea siempre burgués. Pero no es ocasión, aquí y ahora, de detenernos en las curiosas anfibiologías de los adjetivos-máscaras colgados por la crítica literaria contemporánea al sustantivo masculino realismo y a su objeto-matriz femenino: realidad. Ni menos aún de referirnos a las tremendas cópulas que a lo largo de su ajetreada historia han celebrado -o se les ha hecho celebrar- tan importantes sustantivos.

#### Dramaturgia de ruptura

De 1896, fecha de publicación del ensayo de Unamuno, «La regeneración del teatro español». a 1932, en cuyo verano monta La Barraca sus primeras representaciones, se suceden, con frecuencia más o menos interrumpida, una serie de declaraciones y posiciones frente al teatro español dominante en los escenarios. Todas ellas ponen en cuestión no sólo el valor de las formas teatrales al uso, sino la concepción estética e ideológica subvacente a esas formas, así como los criterios básicos en que se funda el concepto de lo teatral. No todas ellas se liberan, sin embargo, completamente de ese concepto de lo teatral puesto en cuestión, por falta de una visión clara y suficientemente desarrollada del fenómeno teatral, en tanto que fenómeno global donde se integran coherentemente texto dramático (acción, lengua-je, personaje) y poética escénica (construcción de espacio, signos visuales y auditivos, ritmo del montaje).

Con la excepción de Valle-Inclán y, parcialmente, de Unamuno el teatro que resulta de esa actitud insolidaria con el teatro vigente se queda a mitad de camino entre revolución y tradición, pues la teoría, donde se encuentran implícitas las bases para una nueva dramaturgia, no llega a entender la relación de consecuencia o de causa a efecto que necesariamente existe entre la estructura textual del drama y la realización teatral de esa estructura, de la que son responsables, además de, y junto a, el autor, el director escénico, el actor, el escenógrafo, etc., es decir, todo un nuevo sistema de representación escénica y, conjuntamente, una nueva organización del espectáculo teatral.

La revolución, o sus premisas, se producirá,

aunque —repito— parcial e incompletamente, so-bre el papel, por decirlo así, en régimen de gabinete cerrado, sin trascendencia alguna práctica sobre la historia real del teatro español coetáneo, que seguirá públicamente inmodificado y totalmente desfasado de la historia de la revolución teatral que se estaba produciendo en el resto de los países europeos, donde un puñado de hombres de teatro —directores, actores, escenógrafos- transformaron por completo, desde los escenarios, y no sólo desde los textos o la teoría, la estructura global del fenómeno teatral. En España no hubo hombres de teatro que realizaron públicamente los nuevos principios implícitos en los escritos teóricos o dramáticos de unos pocos autores, los cuales, a su vez, tampoco supieron crear o. al menos reclamar, la necesidad coyuntural de verdaderos hombres de teatro, que, a su vez, hubieran propiciado ya, no sólo la aparición de nuevos dramaturgos, sino el desarrollo hasta sus últimas consecuencias de los mismos principios implícitos o latentes en el teatro de Valle-Inclán, Unamuno, Gómez de la Serna o Azorín. Incluso de Jacinto Grau, el de El señor de Pigmalión (1921).

Sin que nos importen aquí las diferencias extremas de valor entre las piezas o las ideas dramatúrgicas de unos y otros, todo ese teatro se quedó en «teatro para leer» o «teatro en soledad», según Gómez de la Serna llamó al suyo, a pesar de algunos estrenos. Precisamente, esos estrenos fueron verdaderas actas de defunción de las obras estrenadas, por incompatibilidad absoluta entre su lenguaje dramático y su realización escénica. O dicho más exactamente: la realización escénica fue un acto de negación del texto. Estos, nacidos de un acto de insolidaridad con el teatro de su tiempo, con posibilidades de propiciar una renovación y una ruptura de la dramaturgia vigente, fueron anulados en su montaje por el mismo sis-

tema teatral que contestaban. Con su anulación perdió el teatro español —según ya he apuntado la ocasión histórica de situarse en la mejor direc-

ción del teatro europeo contemporáneo.

Detengámonos en el teatro que Unamuno y Valle-Inclán estaban haciendo a contrapelo del teatro coetáneo español, pero en la vanguardia de la revolución teatral que se produce en toda Europa alrededor de 1910<sup>7</sup>, para destacar las líneas de fuerza de la nueva dramaturgia.

#### 1. Unamuno

Desde muy temprano Unamuno da una serie de razones por las que muestra su total desacuerdo con los usos teatrales vigentes, razones que se refieren, tanto a los autores y a sus obras como a los empresarios, los actores y los públicos. Estas razones, «externas al arte», según él mismo las nombra («Exordio» a Fedra, Obras Completas, Madrid, Afrodisio Aguado, t. XII, 1958) son consecuencia de lo que él llama razones internas, las cuales son los presupuestos de su propia concepción del teatro. El elemento fundamental de esta concepción de la obra dramática, de valor claramente estructurante, puesto que determina ab inicio la estructura de la pieza, es el que Unamuno llama desnudez. En ésta veíamos hace unos años, y seguimos viendo, una auténtica categoría estética, específica de la totalidad de la obra unamuniana, raíz de la forma propia e inconfundible de todos los géneros literarios cultivados por Unamuno. En su teatro la categoría estética de la desnudez determina y condiciona: 1) la supresión de lo que él llama «los perifollos de la ornamenta-

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Ver, por ejemplo, Siegfried Melchinger, El teatro en la actualidad, Buenos Aires, Galatea Nueva Visión, 1958, o John Gassner, Directions in Modern Theatre and Drama, Nueva York, Holt, Rinchart and Winston, 1965.

ción escénica», es decir, decorados, trajes, utillería y cualquier tipo de «carpintería» escénica que no dependa directamente de la palabra y de la acción. Lo que Unamuno proponía era una depuración, casi ascética, del espacio escénico que, eliminando lo accesorio, el peso muerto de los signos visuales convencionales del ilusionismo teatral, instaurara el escenario desnudo, con sentido análogo al que Jacques Copeau formalizaba a partir de 1913 en el tablado de su Teatro del Vieux Colombier. Unamuno no encontró su Jacques Copeau español; 2) economía de la palabra dramática por supresión de todo ornamento retórico v de toda construcción oratoria; 3) reducción de los personajes al mínimo mediante la concentración de la acción dramática, eliminando lo episódico, tanto en el nivel de personaje como en el de la acción; 4) reducción de las pasiones, es decir, de las fuerzas humanas en conflicto, a su núcleo ontológico. Esta dramaturgia de la desnudez, con el énfasis puesto en los procedimientos de la reducción y de la concentración, era en esencia la negación de un sistema de construcción dramática que, fundado en la estética de la apariencia, operaba socialmente como un vasto sistema de ocultación. A la dramaturgia de la máscara presentada como el rostro, oponía Unamuno la dramaturgia de la desnudez, y al espacio dramático como lugar del juego de las ilusiones. el espacio dramático como lugar de la revelación de la conciencia. Unamuno, madrugando en el contexto del teatro occidental contemporáneo, reinstalaba en las raíces mismas del drama la dimensión metafísica hacía tiempo perdida.

El teatro de Unamuno permanece —para volver al tema de la invisibilidad que enhebra todas estas lecciones— invisible en la historia del teatro contemporáneo y lo seguirá siendo hasta que no se monten sus dramas —especialmente El otro, una de las mejores tragedias del teatro del si-

glo xx— según exige la propia dramaturgia unamuniana de la desnudez, aquí apenas esbozada. Tal tarea compete, y de modo urgente, a nuestros hombres de teatro hoy. No de mañana.

#### 2. Valle-Inclán

Por lo que a Valle-Inclán se refiere algo dije ya en la primera lección, que no voy a repetir aquí. Partiendo de lo dicho voy a concentrarme en otros aspectos de su dramaturgia.

Para mayor claridad trataré por separado los dramas del ciclo mítico y el esperpento, y esto con la máxima condensación que me sea posible.

En un notable trabajo sobre las Comedias bárbaras. Alfredo Matilla estudia las múltiples correspondencias, después de probar la imposibili-dad de cualquier relación de imitación, entre la trilogía de Valle-Inclán y el drama expresionista (especialmente el alemán), que coinciden -según él- en las siguientes características fundamentales: presentación epiconarrativa de la materia dramática. representación de lo fantástico, regresión a un tiempo primordial, despreocupación de las posibilidades prácticas de la escenificación, monumentalidad y amplificación del espacio escénico, dispersión aparente de la acción, abolición de la sucesión «cronológica» en la concepción del tiempo, inmediatez visual y polifonía cromaticoplástica, distorsión de la realidad, el héroe como modelo y eje estructural del drama, lenguaje contrapuntístico, polarización del conflicto en la lucha de sexos o de generaciones 8.

Todas estas características, muy bien analizadas por Matilla (a cuyo estudio remito) suponen

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Alfredo Matilla Rivas, Las «Comedias bárbaras»: historicismo y expresionismo dramático, Madrid, Anaya, 1972. Ver especialmente la Segunda Parte y la Conclusión del libro.

—y proponen— una visión dramática nueva del hombre en su mundo, para cuya expresión Valle-Inclán tuvo que crear una dramaturgia ad hoc, sin que nos preocupe aquí discutir el sistema de correspondencias con el drama expresionista puntualizadas por Matilla.

¿Cuáles son los elementos básicos de esa dra-

maturgia?

Creo que pueden reducirse a cuatro que tienen que ver, respectivamente, con la concepción del personaje, de la acción, del lenguaje y del espacio dramático. Definámoslos por su oposición al sis-

tema dramático vigente.

El personaje dramático del «ciclo mítico». en abierta oposición al personaje del realismo burgués, no está estructurado por referencia a un código de signos de naturaleza psicológica o sociológica admitido como modelo standard o como sistema-patrón para la configuración del «individuo dramático», en el cual se pretendía tipificar los universales del comportamiento, a la vez psicológica y socialmente determinado. Desde el momento en que Valle-Inclán está, en esencia, rechazando las categorías mentales (y la ideología) de la visión realista-burguesa del hombre en su mundo, el sistema de tipificación del individuo dramático, propio de esa visión fuertemente institucionalizada en hábitos que funcionan como principios de conceptualización de la realidad, tenía que ser rechazado. Los nuevos personajes de Valle-Inclán, por su pertenencia a un cosmos primordial liberado del régimen de la apariencia, no existen ya escénicamente en función de problemas psicológicos o morales individuales, perfectamente controlados, sino como expresión abierta y vital de una visión colectiva de la existencia donde lo irracional, no reprimido, irrumpe violentamente barriendo las defensas racionales que la conciencia occidental ha ido levantando como diques de contención que lo representen. Cada personaje es así como la brecha, abierta en el muro de la racionalidad establecida, por donde las pulsiones y las fuerzas elementales del vivir humano vuelven a introducirse en el universo del drama tras años de haber sido tácticamente expulsadas de él.

Consecuentemente, la acción no puede ser ya construida linealmente, mediante el escalonamiento sucesivo de situaciones ligadas por la relación psicológica de causa a efecto, sino que adopta la estructura en situaciones múltiples, simultáneas muchas veces, propias del teatro épiconarrativo, cuya raíz o patrón se encuentra, para Valle-Inclán, en el drama de Shakespeare. A la linealidad la sustituye la multiplicidad y la simultaneidad.

El lenguaje, rompiendo con la fórmula artesanal de la progresión psicológica de la réplica y la contrarréplica, desborda los valores denotativos de la palabra convencional del drama burgués, potenciando al máximo su dimensión connotativa, y reinstaurando la función poética del lenguaje dramático, creadora, entre otras cosas, de espacios dramáticos imaginarios, función a la que el teatro occidental había renunciado desde la segunda

mitad del siglo xix.

Finalmente —y les pido perdón por la extremada condensación a que me veo obligado —Valle-Inclán representa su mundo dramático situándolo en un espacio escénico abierto, no constreñido por las limitaciones técnicas de los montajes convencionales de la «escena a la italiana» tal como se practicaba en el teatro coetáneo español. En realidad, para acudir a la raíz del fenómeno, Valle-Inclán volvía a identificar, como había sucedido en el teatro elisabetiano o en el teatro español del Siglo de Oro, espacio escénico y espacio dramático, en lugar de construir éste en dependencia de aquél. Por medio de la acotación el espacio dramático, libremente construido, crea su propio espacio escénico, incorporando incluso su

propia atmósfera visual, sonora o tonal. Frente a la relación reductiva entre ambos espacios, Valle-Inclán reestablece la relación totalizadora, la cual exigía una concepción de la expresión escénica del drama para la que no estaban preparados los pro-

fesionales españoles de su tiempo.

En el esperpento, Valle-Inclán llevará a su límite extremo la ruptura con la dramaturgia del realismo burgués, atacándola en sus mismos supuestos básicos. Si en ella -repitámoslo- se representaba la apariencia como si fuese la realidad, mediante la sustitución de ésta por aquélla, en el esperpento se representarán, a la vez, las dos. dialécticamente fundidas en su oposición. De esa conjunción, a todos los niveles —acción, personaje, lenguaje— de la dimensión «real» y de la dimensión «aparencial» de la vida nacional colectiva, sin necesidad de mediación alguna, brota, afirmándose simultáneamente, la condición, a la vez grotesca y trágica, de la existencia, que no se puede representar dramáticamente, si se pretende la autenticidad de su representación, ni sólo como realidad ni sólo como apariencia. Representarla sólo en su realidad conduciría a una visión trágica, pero falsa; representarla sólo en su apariencia conduciría a una visión grotesca, pero igualmente falsa. El esperpento viene a ser así la única forma dramática capaz de expresar lo trágico y lo grotesco simultáneamente, no alternadamente.

La originalidad fundamental del esperpento como forma teatral y como visión dramática de la condición humana no consiste, por tanto, en la representación de un objeto deformado —que es lo que suele hacer el drama expresionista— ni tampoco en la representación deformada de un objeto —que es lo que hará el llamado teatro del absurdo en sus diversas formas actuales. Cuando Max Estrella, en Luces de Bohemia (1920), afirmaba, metafóricamente, que «los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esper-

pento», no eliminaba al «héroe clásico» para incluir sólo su reflejo deformado, sino que incluía en la representación dramática ambos a la vez. Realidad y apariencia, objeto trágico e imagen grotesca del objeto, héroe clásico y títere aparecen juntos en el esperpento, sin excluirse el uno al otro, y sólo porque se dan a la vez, independientes y unidos, en indisoluble contradicción, puede el esperpento expresar dramáticamente la totalidad de la existencia, al unísono trágica y grotesca. En este sentido, la dramaturgia esperpéntica creada por Valle-Inclán engloba y trasciende a la vez las dramaturgias del expresionismo y del llamado teatro del absurdo.

# Una dramaturgia interrumpida: García Lorca o las bodas de Dionisos y Apolo

Una de las afirmaciones más certeras, recientemente hechas sobre el teatro de Lorca, y en la que baso mi epígrafe, es la sustentada por Buero Vallejo casi al final de su discurso de recepción en la Real Academia de la Lengua: «En su deseo de total renovación —decía Buero— los experimentos más osados entre los que se acaban de citar (Living Theatre, Grotowski, Brook, Roy Hart, Lavelli) ni siquiera intentan una nueva tragedia, género demasiado saturado de cultura. Pretenden recobrar el arcaico estallido que la originó: el ditirambo. Pero, tarde o temprano, el ditirambo no puede conducirles a otra cosa que la tragedia, pues el Dionisos que lo posee termina por comprender que, para ser realmente Dionisos, habrá de aunarse —y ése es el secreto de lo trágico—con la mesura apolínea. Cuando ello suceda, Lorca los estará esperando como un antecedente inadvertido» 9.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> «García Lorca ante el esperpento», en Tres maestros ante el público, Madrid, Alianza, 1973, pág. 161.

Ya señalamos en la primera lección cómo Lorca, al mismo tiempo o antes que otros dramaturgos europeos coetáneos, resolvía brillantemente el uso dramático del verso v creaba un nuevo modelo formal de drama poético. Ni en sus farsas (La zapatera prodigiosa, 1929-1930, estreno 1930, o Amor de don Perlimplin con Belisa en su jardín. 1929, estreno 1933) ni en sus tragedias (Bodas de sangre, 1932, estreno 1933, o Yerma, 1934, estreno 1934) incurría Lorca en el defecto estructural, común a muchas piezas del llamado «teatro poético», de disociar la dimensión poética y la dimensión teatral de la obra dramática. Justamente. su importancia en la historia de las formas teatrales del drama poético contemporáneo radica en el equilibrio que Lorca consiguió dar a ambas dimensiones. Contrariamente al tópico, sustentado hasta hoy mismo por no pocos historiadores v críticos extranieros del teatro occidental del siglo xx <sup>10</sup>, y por algunos españoles (los citados, por ejemplo, en el discurso de Buero) Lorca no era el poeta lírico que escribe teatro desde los presupuestos formales de la lírica. Basta repasar sus declaraciones sobre el teatro en general y sobre su propio teatro en particular para darse cuenta de que poseía clara conciencia objetiva de las

<sup>10</sup> Como botón de muestra véase Frederick Lumley, New Trends in 20th Century Drama, Nueva York, Oxford University Press, 1972. En la pág. 92 leemos: «Since his drama is merely a natural extension of his ballads...», etcétera. En la pág. 93 nos encontramos con el topos del Spain is different: «To understand Lorca, then, we have to understand Spain, the hopes and sufferings of Spain, the rules of conduct and honour in Spain, the pride of the people, life and death in Spain.» Nos encontramos con la eterna visión ucrónica de España, digna del mejor cliché romántico. Afortunadamente hay otros enfoques, aunque se puedan contar con los dedos de una sola mano. Ver, por ejemplo, sobre Bodas de Sangre, Ronald Gaskell, Drama and Reality: The European Theatre since Ibsen, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1972, páginas 106-116.

diferencias de género y de las exigencias internas del drama. Ni debe olvidarse que Lorca no fue poeta lírico improvisado de dramaturgo, sino hombre entregado por entero al quehacer teatral, no sólo como escritor, sino como hombre de teatro, en el pleno y más exigente sentido de la palabra: actor, director, escenógrafo, refundidor de teatro clásico, compositor de partituras musicales, etc. Su experiencia al frente de La Barraca, en contacto directo con públicos populares, resolviendo a diario desde 1932 hasta 1936 problemas concretos y múltiples de montaje, es una experiencia práctica de los problemas internos y externos de las construcciones del texto y del espectáculo teatral que muy pocos autores han vivido <sup>11</sup>. Sin embargo, sin olvidar alegremente cuanto acabo de decir, la mejor prueba -y no deja de ser irritante que todavía haya que probar algo tan obvio a estas alturas— se encuentra en sus propios textos dramáticos.

En sus farsas los personajes están construidos de acuerdo con un ritmo especial, cuidadosamente calculado, que resulta de la simbiosis dramática de un tipo, a la vez humano y teatral, puesto que procede a la vez de la realidad y de la tradición del género farsesco, y de un arquetipo poético de valor mítico. Criatura humana primaria, tipo teatral y arquetipo mítico, el personaje de las farsas de Lorca determina, desde su propia sustancia de personaje, un modo de acción y un estilo del lenguaje donde se refleja esa triple dimensión de su estatuto de personaje. El lazo de unión de esas tres dimensiones se encuentra en las situaciones conflictivas vividas por el héroe (Don Perlimplín) y la heroína (la zapatera). y

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Ver sobre «La Barraca» dos publicaciones recientes: Luis Sáenz de la Calzada, «La Barraca» Teatro universitario, Madrid, Revista de Occidente, 1976, y el folleto La Barraca y su entorno teatral, Madrid, Galería Multitud, 1975.

debe ser captado por un espectador no pasivo, como el del teatro realista burgués tradicional, sino activo por virtud de su colaboración imaginativa, siendo de su competencia hacer la síntesis de los tres niveles que el dramaturgo le propone. En sus farsas Lorca, buen conocedor del teatro clásico español -de Cervantes a Calderón- rechaza, como impropio del teatro, dar al espectador cualquier ilusión de realidad, truco en que incurrían, por alusión a detalles de la vida cotidiana, no pocos autores antinaturalistas. En unas declaraciones hechas para La Nación de Buenos Aires afirmaba Lorca: «Lo más característico de esta simple farsa es el ritmo de la escena, ligado y vivo, y la intervención de la música que me sirve para desrealizar (subrayado nuestro) la escena y quitar a la gente la idea de que 'aquello está pasando de veras', así como también para elevar el plano poético con el mismo sentido con que lo hacían nuestros clásicos» 18.

De sus tragedias Lorca afirmó una y otra vez <sup>18</sup> que eran «clásicas» tanto por el tema como por la forma. Un crítico francés, François Nourissier, captó bien esto cuando, al ocuparse de *Bodas de sangre*, escribía: «He aquí una tragedia de desnudez enteramente clásica (...). El desarrollo de la acción, hasta la explosión final, sigue exactamente el movimiento del espectáculo fundamental:

una liturgia y un sacrificio» 14.

En Bodas de sangre el héroe trágico —la Novia— encerrada en sus tierras secas, calla y se quema, condenada a consumirse en una soledad no creadora ni fecunda, situada en la encrucijada donde se afrontan las fuerzas oscuras e irracionales de la existencia, simbolizadas en el poderío del sexo, y las fuerzas racionales del orden social,

Bulletin Hispanique, LVIII, 1956, pág. 326.
 Obras Completas, Madrid, Aguilar, 5.ª edición, 1963, páginas 1721, 1759, 1783, 1784, 1785, 1789, 1798, 1799.
 Lorca, dramaturge, París, L'Arche, 1955, pág. 71.

encarnadas en la Madre y el Novio. Son las fuerzas telúricas, cuyo empuje arrastra por igual personas, animales y cosas, quienes triunfan del orden social, racionalmente proyectado. La justicia de la sociedad, cuyo orden ha sido violado, desemboca en la muerte a cuchillo de los amantes. La Luna-Muerte, en la extraordinaria escena del sacrificio cruento en el bosque nocturno, simboliza la fatalidad, que integra, more dramático, y no lírico, los temas básicos de la tragedia.

En Yerma, la heroína trágica, inscrita en un tiempo circular, se niega, buscando una causa y un culpable, a reconocer su esterilidad, hasta que, tras un largo combate con su destino de mujer estéril —y, de nuevo, el sexo es el signo de fuerzas trascendentes al orden racional— se enfrenta cara a cara con la verdad. Toda la tragedia —un único tema y un carácter que lo desarrolla dramáticamente en el tiempo, como puntuaba el propio Lorca— estriba en esa resistencia al destino y su consagración final. Como Edipo lucha a brazo partido con la verdad y el destino, hasta que destino y verdad son consumados en el héroe y por el héroe, Yerma lucha también con su destino y su verdad hasta consumarlos.

Lorca ha acertado a crear un espacio dramático, denso de símbolos poéticos teatralmente encarnados, donde, en su afrontamiento, se reconcilian escénicamente Dionisos y Apolo, el régimen nocturno de los símbolos de la irracionalidad y el régimen diurno de los símbolos de la racionalidad. Para ello Lorca, volviendo a las fuentes clásicas de la tragedia, ha propuesto un universo dramático donde lo afrontado conflictivamente no son valores —patrimonio del drama realista burgués—, sino esencias —patrimonio del drama poético. Para alojar teatralmente ese universo dramático Lorca tuvo que llegar a una concepción del espacio escénico como lugar de realización del teatro-espectáculo total, donde se integraran ar-

mónicamente las artes plásticas, musicales y co-

reográficas, la poesía y el drama.

Llegado, en La casa de Bernarda Alba, a la cima de su dramaturgia, ésta quedó interrumpida, impidiéndose así sus frutos de plenitud.

\* \* \*

Unamuno, Valle-Inclán, García Lorca abren en el teatro español de las tres primeras décadas del siglo xx los cauces para un teatro radicalmente contemporáneo, a la altura de las mejores dramaturgias europeas. Esperemos que los hombres de teatro de hoy no se empecinen en cerrarlos, sino que se comprometan a abrirlos de par en par.

## 2. Las dramaturgias de la sociedad de censura

En el interior de un espacio histórico herméticamente cerrado —el de la sociedad de censura de la España de Franco- los nuevos dramaturgos españoles de la postguerra, en condiciones harto difíciles y precarias —las ya mencionadas— para la expresión dramática abierta y libre de su visión crítica de la realidad, crearán un teatro que intenta romper desde dentro los muros de esa sociedad de censura en la que, como el resto de la nación, se encuentran situados. Este teatro para hacerse visible, es decir, para alcanzar existencia física en los escenarios y poder así cumplir, por una parte con la función propia de todo teatro: levantar proceso público a la sociedad, y, por otra, con su particular vocación de denuncia, de protesta y de contestación, provocando en el espectador una toma de conciencia lúcida o, al menos, suficiente, de la realidad puesta en cuestión, deberá recurrir, en determinado momento y en determinados autores, a distintas máscaras formales y temáticas que le permitan burlar la censura.

En un prinicipio propondrán un teatro que afronte directa o metafóricamente la realidad, acudiendo a formas tradicionales del drama realista, formas que llevarán a sus últimas consecuencias, bien para negarlas o para renovarlas,

transformándolas desde dentro, hasta dar en nuevas y complejas formas originales de teatro realista. En múltiples ocasiones acomodarán a su intención crítica la forma del drama histórico, buscando en el pasado situaciones históricas, en las que, por virtud de su homología estructural con el presente, consigan desmitificar los fundamentos de la realidad histórica actual. Otras veces —y es lo que sucederá especialmente a partir de los años 60— inventarán fábulas imaginarias, construidas mediante un complejo código de signos teatrales y de alusiones temáticas que fuercen al espectador a buscar sus correspondencias actuales.

Ahora bien, la mayoría de las obras teatrales -incluidas las de factura más realista y menos alegórica— invita siempre a una doble lectura, a una lectura a dos niveles, pues su texto aparente remite a otro, tácito y más profundo, que corresponde con los diversos planos de su contexto intrahistórico coetáneo. A su vez, este contexto coetáneo tiene también una doble dimensión semántica: una que remite directamente al concreto espacio histórico cerrado español, y otra que, desde él y a través de él, refiere a todo espacio histórico cerrado, en tanto que situación humana de valor universal. Es decir —y repito mis palabras de antes-, como en el cuadro Guernica de Picasso. como en el teatro de Valle-Inclán v Lorca, lo español, además de representarse directamente a sí mismo, representa, metafórica y simbólicamente, al mismo tiempo, la otra cara oculta o silenciada de la realidad histórica occidental.

Es teniendo en mente esa perspectiva del doble significado contextual del teatro dramático, como me propongo hacer la descripción de las tendencias y los temas de las dramaturgias mayores del teatro español crítico de postguerra. No pienso ocuparme aquí del teatro no crítico u oblicuamente crítico que durante cuarenta años ha ayudado la plácida digestión de la feliz burguesía de la sociedad de censura, y no porque sea, formal o técnicamente, inferior al teatro de digestión de las otras felices burguesías occidentales de la sociedad de consumo, pues no lo es.

### Breves datos cronológicos

En 1949, en la España inmediatamente posterior a la segunda guerra mundial, Buero Vallejo, un hombre que estuvo condenado a muerte durante ocho meses y en la cárcel durante casi ocho años, estrenó en Madrid Historia de una escalera. En 1950, apenas tres meses después del estreno en París de Les Justes de Camus, Alfonso Sastre un hombre que visitará después en varias ocasiones la cárcel, termina un drama nunca estrenado—Prologo patético— en el que plantea una investigación similar a la de Camus. En 1953, un grupo de teatro universitario estrena en Madrid Escuadra hacia la muerte, que será prohibida y retirada de los escenarios después de tres representaciones.

Con Buero y Sastre comienza el teatro español

actual al filo de la década del 50.

A fines de esa misma década una nueva promoción, la de los autores llamados de la «generación realista» o «generación perdida» irrumpe por la brecha del realismo crítico abierta por Buero y Sastre, y adquiere pronto, por la experiencia común de su marginación de los escenarios públicos y por sus propósitos y técnicas afines, conciencia de grupo.

A lo largo de la década siguiente, la del 60, aparece, aunque muy pocas veces sus obras lleguen a los escenarios, otra nueva promoción, tan castigada por la censura como la anterior, caracterizada en términos generales por su rechazo del realismo, al que consideran en cierto modo como

superado o inviable, y por su interés experimentalista en las nuevas formas del teatro de vanguardia occidental, desde las del llamado «teatro del absurdo» hasta aquellas otras que proceden del boom Artaud y su teatro de la crueldad, de la ola brechtiana, muy particularmente abordada, o de las distintas formas del grotowskismo, el happenning o los diversos modos del teatro ceremonial y colectivo, a mitad de camino a veces entre el circo trascendente y el sociomelodrama político antiburgués. A esta promoción la denominaremos desde ahora, aunque maticemos más tarde, «no-realista».

Debo recalcar, sin embargo, que no se trata en absoluto de dos generaciones, sino de dos grupos u oleadas de una misma generación: los más viejos de ambos grupos nacieron alrededor de 1925 y los más jóvenes en los linderos de 1940. Lo que sí es cierto es que los más jóvenes suelen encon-

trarse en el grupo no-realista.

## Buero Vallejo y Alfonso Sastre

Aunque entre los dos exista una diferencia de edad de diez años, y esté Sastre por su fecha de nacimiento más cerca de los autores más viejos de los dos grupos citados, sin embargo, tiene pleno sentido histórico englobar juntas sus dramaturgias, pues ambas aparecen públicamente y producen su impacto en la sociedad española por las mismas fechas y con parejo resultado, sociológicamente hablando, aunque sus teatros sean distintos entre sí, como distintas son sus concepciones del fenómeno dramático o de la relación funcional entre drama y sociedad, e igualmente dispareja la evolución interna de sus respectivas dramaturgias.

Tanto el uno como el otro vinieron a coincidir en su primera aparición como dramaturgos en la

misma empresa de demolición del teatro de la apariencia que dominaba la escena española durante la década del 40, y cuya función social y política implícita era la de una droga y una venda que adormeciera y cegara la conciencia nacional, traumatizada por la reciente guerra civil, desviándola de la realidad y encapsulándola en los paraí-sos artificiales del benaventismo decadente, del gran guiñol melodramático o del idealismo sentimentaloide y rosa. Durante diez años la sociedad triunfalista de la inmediata postguerra, con las cárceles repletas, con su puesta a punto de perfección de las técnicas de la represión y de la discriminación política, minada por el cáncer del miedo y del silencio institucionalizados, corroída por el recelo y la mala conciencia, recibía desde los escenarios, en dosis masivas, un teatro de espaldas a todas esas realidades, el teatro del mejor de los mundos posibles, del aquí no pasa nada, que hoy, al meditar en él, se nos aparece como un vasto aparato de relojería destinado a perpetuar la alienación colectiva, pero también individual, de toda la sociedad.

Es en esa coyuntura donde hay que situar el arranque del teatro de Buero y Sastre, cuya función más inmediata y urgente fue la de detener el aparato de relojería del teatro de la alienación, haciendo saltar, paso a paso, obra a obra, sus mecanismos. Los procedimientos fueron distintos, la intención de la puesta en marcha de sus respectivos teatros fue la misma: desenmascarar las apariencias; como fue idéntico, según ya apunté, el impacto en la sociedad: el descubrimiento de la realidad de la que nadie quería hablar públicamente. En ese sentido, ambas dramaturgias actuaron como instrumentos de desalienación que, operando sobre la realidad en esa especie de quirófano público que es el escenario, provocaron los efectos catárticos buscados, sólo conseguidos al

precio doloroso, pero liberador, de afrontar lo real

Lo que antecede creo que da razón suficiente de por qué Buero y Sastre, a pesar de todas sus diferencias, pueden y deben, con fundamento histórico, y no arbitraria o caprichosamente, figurar juntos en un mismo epígrafe, a la hora de trazar la radiografía del teatro español de la postguerra.

Pasemos ahora a considerar brevemente sus diferencias, teniendo en mente no sólo la trayectoria de su obra dramática, sino su concepción del arte

dramático.

Esas diferencias aparecen ya de modo explícito al final de los 50 en la llamada polémica del «posibilismo», desarrollada en la revista Primer Acto, que tan desvirtuada iba a ser por quienes tercia-ron en ella desde posturas ideológicamente mediatizadas, introduciendo una innecesaria radicalización. Vista desde hoy, en frío, creo que su verdadero significado, en un nivel más profundo que el de sus aspectos pragmáticos parciales, que fueron los más debatidos, y en los que no voy a entrar, estaba en el problema, tan controvertido en la literatura contemporánea, de la autonomía y la heteronomía de la obra de arte literaria. Tanto Buero como Sastre coincidían, en el fondo, en concebir la obra dramática como el resultado de la tensión dialéctica entre su interioridad -su dimensión estética- y su exterioridad - su dimensión sociopolítica—, pero diferían en el modo táctico de construir, en el nivel estricto de la praxis, dicha re-lación dialéctica entre ambas dimensiones. Para Buero la proyección de la vertiente heterónoma de la obra dramática sobre el espectador y, a través de él, sobre la sociedad, debe hacerse, para que sea eficaz, mediante la asunción de las «posibilidades», históricamente concretas, reales aquí y ahora, de esa sociedad; para Sastre esa misma proyección debe hacerse no mediante la asunción de esas «posibilidades», sino incluso contra ellas o a pesar de ellas, con la mira puesta en superarlas mediante su negación revolucionaria. Éste era, creo, el fondo del problema. Y en este sentido ambas posturas eran igualmente valiosas, con independencia de su viabilidad o inviabilidad, cuestión ésta que limitaba el alcance de la polémica. Desde la praxis, sin embargo, puede afirmarse hoy, habida cuenta de la «biografía» de ambas dramaturgias, que Buero actuó realistamente y Sastre idealistamente. A lo menos así nos lo parece. Y no es que tomemos partido, cosa absurda, aunque frecuente, en el terreno de la crítica y la historia literarias, donde abunda más de lo debido una de las grandes tentaciones del espíritu crítico: la tentación cismática o maniquea. Doblada, cosa grave también, de su pretensión de establecerse como tribunal de justicia.

Partiendo, aunque sin insistir ya en ellas, de las reflexiones anteriores, encaremos el teatro de Bue-

ro y de Sastre.

## Buero Vallejo

El teatro de Buero se constituye, en tanto que sistema de representación de la realidad, como una investigación totalizadora —es decir, opuesta en su raíz a todo tipo de parcialización de los contenidos de la realidad, por razones ideológicas o de cualquier otra especie— de la condición trágica del hombre como sujeto de la historia, pero no del hombre en abstracto, pura naturaleza incondicionada por la temporalidad. El hombre de Buero es siempre el hombre situado individualmente en la trama social de su tiempo, aunque no definido exclusivamente por ella, pues la plasmación dramática, necesariamente histórica, de la temporalidad humana, y su sentido, depende de cómo el hombre la asuma, como individuo, en cada instancia concreta mediante el ejercicio de

su libertad. De ahí su idea, medular en la concepción bueriana de la condición humana, reiterada en diversas ocasiones, de que la función radical de la tragedia sea la puesta en cuestión, more dialectico, del Destino o de la Fatalidad, es decir, de toda determinación histórica en cualquiera de sus avatares contemporáneos, nunca aceptados como fuerzas ciegas. Consecuentemente, el objetivo final, de raíz existencial, de la dramaturgia de Buero vendría a ser la puesta al desnudo de la trágica ambigüedad inherente a la libertad humana, aunque no en sus resultados o en sus consecuencias. sino en su mismo núcleo operativo, en la raíz misma de toda acción. Y no de la libertad en abstracto o como categoría metafísica, sino en la libertad humana incardinada en la historia, en situaciones históricas concretas.

Por ello, el verdadero héroe trágico es casi siempre en los dramas de Buero o un personaje escénicamente dual o un personaje singular de naturaleza radicalmente antitética. Es de sobra conocida, hasta el punto de constituir ya un tópico en la bibliografía crítica bueriana, la división de los personajes en no pocas de sus piezas en dos grupos antinómicos, los contemplativos y los activos: Ignacio y Carlos (En la ardiente oscuridad), David v Valindín (El concierto de San Ovidio), Mario y Vicente (El tragaluz), por citar sólo tres ejemplos. Tal antinomia, explícitamente formulada en la última obra citada, ha sido inteligentemente estudiada últimamente por Ricardo Doménech en su libro sobre Buero, y a sus páginas remito1. Lo que, en cambio, sí me interesa puntualizar aquí es que tal antinomia se constituye en el teatro de Buero en un procedimiento estructural para formular teatralmente la naturaleza forzosamente dual y forzosamente antitética del héroe dramático en general, y del héroe trágico en particular.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> El teatro de Buero Vallejo, Madrid, Gredos, 1973.

Este no es sólo el personaje activo o el personaje contemplativo, no es sólo Ignacio o sólo Carlos, para elegir como ejemplo claro el que nos suministra En la ardiente oscuridad. Ignacio (el contemplativo) y Carlos (el activo), aun siendo escénicamente dos individuos, son en su esencia y su significado dramáticos las dos caras o los dos polos, dialécticamente en conflicto, del único y verdadero héroe trágico: el configurado por la síntesis, no por la exclusión de ambos individuos escénicos. Pero —y esto me parece igualmente importante— el lugar en donde se opera tal síntesis no es el espacio escénico, sino el espacio de la

conciencia del espectador.

En el teatro español contemporáneo la fuente original de tal procedimiento estructural aparece meridianamente formualada en la tragedia de Unamuno, que él llamó «misterio», et pour cause, El otro (1926). No es necesario insistir aquí en el respeto y la admiración que Buero ha sentido siempre por Unamuno, ni en su entrañable conocimiento de la obra del Magnífico Rector de la Universidad de Salamanca. Ni tampoco hay que olvidar el profundo conocimiento que Unamuno, catedrático de griego, tenía de los grandes trágicos clásicos, pues esa síntesis de los dos polos de lo trágico, no en la escena, sino en la conciencia del espectador, ha sido, desde los trágicos griegos, el gran empeño del género trágico en la historia del teatro occidental, quedando, en cambio, para el género cómico la síntesis en escena de la antinomia, así como su exclusión, tanto de la escena como de la conciencia, para el melodrama, la tragicomedia o el drama de factura romántica.

Buero Vallejo, vía Unamuno, conecta así con las raíces mismas de las fuentes de la tragedia. No es por ello casual ni fruto del azar el final abierto e interrogativo —con interrogación no de índole intelectual, sino plenamente existencial— ni la ambigüedad, implícita y de raíz, convertida en

constante medular de la dramaturgia bueriana, ambigüedad que —parafraseando y acomodando a nuestro propósito una afirmación del propio Buero— «no es un error por defecto, sino una

virtud por exceso» 2.

Por su profunda investigación de la condición trágica de la libertad humana y por el procedi-miento estructural que le permite expresarla en el espacio escénico sin eliminar ni sus contradicciones ni su ambigüedad, la dramaturgia de Buero debe figurar como una de las más valiosas aportaciones españolas a la historia de las nuevas formas de la tragedia en el teatro occidental del siglo xx. Que no hava sucedido así hasta ahora nos remite una vez más al fenómeno de la invisibilidad del teatro español contemporáneo.

Contra quienes declaran la «muerte de la tragedia» opongamos estas palabras de Buero, con las que quiero terminar las que a él le dedico en

esta lección:

«Creo... que, si hay un porvenir para el arte dramático, lo que el movimiento participador del presente anuncia muy primordialmente no puede ser otra cosa, sino que la tragedia —con su ri-queza de significaciones, su macerada elaboración de grandes textos, su apolínea mesura (que acaso podríamos llamar velazqueña), su dinámica exploración de formas, su renovada asunción de perfiles orgiásticos y esperpénticos— torna a ser una magna aventura preñada de futuro» 3. ¡Lástima que al probar en su libro Le retour du tragique en nuestro siglo —frente a la tesis de George Steiner en Death of Tragedy- el francés Jean-

citada, pág. 27.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> «Sobre Teatro», Agora, núms. 79-82, mayo-agosto de 1963, pág. 13. Texto citado por Ricardo Doménech. Op. cit., pág. 29, a cuyo comentario remitimos.

3 Introducción a Tres maestros ante el público, obra

Marie Domenach, como el inglés Steiner , ignoraran, no sólo el teatro de Buero, sino todo el teatro español, incluidos Lope de Vega y Calderón, Valle-Inclán v García Lorca.

#### Alfonso Sastre

Es difícil separar en Sastre su imagen y trayectoria como dramaturgo de su imagen y trayectoria como teórico y activista, promotor de grupos teatrales y autor de manifiestos. Sastre ha sido un luchador, siempre en la brecha, a la vanguardia en la lucha de cada día por transformar y subvertir el sistema por medio del teatro concebido como instrumento de acción revolucionaria.

Siendo todavía un muchacho -nació en 1926funda en 1945 Arte Nuevo. «Arte Nuevo -escribirá Sastre- surgió en 1945 como una forma -quizá tumultuosa y confusa— de decir «no» a lo que nos rodeaba; y lo que nos rodeaba, a nosotros que sentíamos la vocación del teatro, era precisamente el teatro que se producía en nuestros escenarios. Si algo nos unía (a Sastre y a sus compañeros de pelea) era precisamente eso: la náusea ante el teatro burgués de aquel momento...» 5. Durante los primeros años de lucha con el que llamé antes teatro de la apariencia, Sastre -y sus compañeros de grupo- publica notas, artículos, ensayos donde va precisando su idea de la función social del teatro y dando forma a una teoría del teatro como instrumento de agitación y transformación de la sociedad, al mismo tiempo que, como necesario complemento, escribe una serie de piezas en un acto, representadas algunas y publicadas otras.

Jean-Marie Domenach, Le retour du tragique, París, du Seuil, 1967, y George Steiner, The Death of Tragedy, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1965.
 Sastre, Teatro, Madrid, Taurus, 1964, págs. 55-56.

La serie de artículos publicados en La Hora (1948-1950), conducen a Sastre —citamos sus propias palabras- «a un embrión de toma de conciencia del teatro como función social-política», embrión rápidamente desarrollado o perfeccionado en los años que siguen a la fundación, en 1950. de un nuevo grupo: TAS (Teatro de Agitación Social). En octubre de ese año publica un *Manifiesto*, firmado por él y por su compañero de trinchera José M. de Quinto, dividido en veinte puntos. Entre otras cosas afirman que conciben el teatro como un «arte social», por medio del cual tratarán de «llevar la agitación» a todas las esferas de la vida española; que lo social es, en nuestro tiempo -no olvidemos que ese tiempo es el de la España de 1950— una categoría superior a lo artístico: que el TAS no es ni un «Teatro de partido» ni un «Teatro de proletariado»; y -última cita- en el punto 15 escriben: «Si bien el TAS es una profunda negación de todo el orden Teatral vigente -y en este aspecto nuestros procedimientos no serán muy distintos a los utilizados por un incendiario en pleno delirio destructor-, por otra parte, pretende incorporarse normalmente a la vida nacional con la justa y lícita pretensión de llegar a constituirse en el auténtico teatro nacional. Porque a un estado social corresponde un teatro social, y nunca un teatro burgués que desfallece día a día.» Hermoso, cuanto ingenuo heroísmo, pues en 1950 —o después— era imposible incorporarse a la vida nacional con un teatro que ponía en cuestión los fundamentos del sistema. Ahora bien, aunque el manifiesto no llegó a ser viable como programa de acción real, significó una importante toma de posición, un grito de protesta y de alerta que no cayó en el vacío ni se perdió en el silencio. Algo necesario y, sobre todo, algo que estaba ahí, respaldado por la minoría de la juventud universitaria, y pugnando por expresarse, salió a luz públicamente.

Para Sastre comenzó una larga etapa de investigación dentro del realismo, desarrollada, simultánea e incansablemente, en tres frentes: el teórico (artículos, manifiestos y libros), el de la acción (polémicas, fundación de un nuevo grupo), y el de la creación dramática. Jalones de esa etapa de lucha en tres frentes son, en el primero, los libros Drama y Sociedad (1965), La revolución y la crítica de la cultura (1970) e incontables artículos; en el segundo, los «coloquios sobre problemas actuales del teatro en España» (Santander, 1955) y la fundación del G.T.R. (Grupo de Teatro Realista), en 1960, con J. M. de Quinto como cofundador, y en el tercero los dramas que van de Prólogo patético (1950-1953) a El camarada oscuro (1972).

La constancia y la coherencia interna de esa triple actividad de Alfonso Sastre, que le han valido la cárcel en numerosas ocasiones y la expulsión de los escenarios de su obra dramática, han hecho de él una de las figuras claves del teatro —en su sentido social más amplio— de la España de

Franco.

Teniendo en cuenta lo dicho no es de extrañar que esa toma de conciencia de la función social del teatro y de su condición política haya orientado el teatro de Sastre, a partir de *Prólogo patético*, hacia —para decirlo con sus propias palabras— «el gran tema de la transformación revo-

lucionaria del mundo».

Los dos temas claves de sus «dramas revolucionarios» serán, así, el de la tragedia de la revolución, pues ésta es concebida como un sacrificio cruento, y el de la tragedia del orden social injusto, temas que en unos dramas se dan explícitamente conectados y en otros sólo implícitamente. Lo fundamental de la dramaturgia de Sastre es que ambos están dialécticamente imbricados como polos que son de la situación histórica radical de nuestro tiempo, tal como su autor la entiende. Y es precisamente esa imbricación la que evita al

teatro de Sastre caer en el optimismo didáctico antirreal, por doctrinario y programático, del llamado «realismo social», acuñado por el marxismo elementalizado en la práctica teatral de los países comunistas. Esto, sin embargo, no le evitará siempre a Sastre incurrir en el defecto crónico de todo teatro político, en tanto que político: la supeditación de la complejidad de la realidad humana, no sólo política ni sólo social, a los esquemas abstractos de la ideología, condicionando la estructura dramática global al esquema ideológico particular y ello a pesar de que el propio dramaturgo afirmó, con conciencia plena de la función del arte dramático, esto: «Sólo un arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo. Llamamos la atención sobre la radical inutilidad de la obra artística mal hecha. Esa obra se nos presenta muchas veces en la forma de un arte que podríamos llamar «panfletario». Éste es rechazable desde el punto de vista artístico (por su degeneración estética) y desde el punto de vista social (por su inutilidad)» 6

No es la lucidez ni la conciencia artística alerta

lo que le ha faltado a Alfonso Sastre.

## El grupo realista

Aunque alguno de los autores del grupo haya rechazado la denominación de «realista» por reacción lógica contra la impropia reducción ideológica que del vocablo «realismo» hicieran ciertas críticas formalistas, dicho vocablo me parece apropiado si tenemos en cuenta que su realismo es menos el resultado de una teoría estética que de una necesidad ética. Abiertos sus ojos, críticamente, a la realidad española que pretenden trans-

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Anatomía del realismo, Barcelona, Seix Barral, 1965, página 18.

formar haciéndola visible, consideran que es ésta, revelada en su estructura profunda, no en sus apariencias, quien debe constituir el núcleo temático de su teatro, y que, para expresarla con eficacia dramáticamente, deben evitar caer en la tentación de todo formalismo estilístico —de estilística teatral— que pueda actuar de pantalla entre esa realidad y el público al que se dirigen.

Los dramaturgos del grupo realista parecen juzgar que las nuevas formas dramatúrgicas antiburguesas del llamado teatro del absurdo que irrumpen en los escenarios franceses de los años 50, son sociológicamente inadecuadas tanto para su propósito de protesta y denuncia como para obtener el máximo de impacto sobre sus destinatarios, puesto que dichas formas de construcción podrían crear un cortocircuito antidialéctico entre los dos polos de la comunicación —drama y sociedad— impidiendo o debilitando, hasta hacerla inoperante, la recta transferencia del mensaje. Dicho en otras palabras: lo que estos dramaturgos quieren evitar es que el mensaje y su eficacia queden desvirtuados, y a la postre, anulados, por su forma de transmisión teatral. Su realismo es, pues, consecuencia de una opción lúcida ante el problema de la efectividad real de la comunicación dramática. Nada tiene que ver con el camino fácil de la estética del menor esfuerzo, como tampoco con la ignorancia o la desatención cerril a lo que viene produciéndose en el resto del mundo occidental en el campo del teatro.

Por otra parte, su realismo no obedece en absoluto a los principios del realismo tradicional, antes bien se opone a él al incorporar como elementos clave de la estructura dramática los distintos procedimientos del drama de raíz expresionista, del esperpento valleinclanesco y de la farsa popular donde grotesco y poesía se integran en nuevas e inéditas combinaciones expresivas, al mismo tiempo que asimilan, previa rigurosa se-

lección, algunos de los recursos del llamado teatro del absurdo, especialmente aquéllos utilizados en la configuración de situaciones dramáticas significativas per se, con independencia de su contenido o en contradicción con él. Del mismo modo incorporarán a sus dramas ciertas técnicas del teatro épico brechtiano, particularmente las «canciones» con función distanciadora, y de las corrientes del «teatro de la crueldad», cuyo origen no está en los escritos de Artaud, sino en el teatro de Valle-Inclán.

Hace unos años describí el teatro del grupo realista en los siguientes términos, que todavía me

parecen válidos:

Los temas mayores son los de la injusticia social, la explotación del hombre por el hombre, las condiciones inhumanas de vida del proletariado y el subproletariado, del funcionario y de la clase media baja, su alienación, su miseria y su angustia, a la vez social y existencial, la hipocresía moral y social de los representantes de la sociedad establecida y la desmitificación de los principios y valores que les sirven de fundamento, la discriminación social, la violencia y la crueldad de las «buenas conciencias», la dureza, impiedad e inmisericordia de la opinión pública, la condición humana de los humillados y ofendidos, del hombre del suburbio, del hombre marginado, del hombre explotado y anulado por el monstruoso aparato del sistema en el poder..., etc..., etc.

De consuno con la violencia temática encauzada en la acción, el lenguaje de esa dramaturgia es con frecuencia violento, desaforado, sin eufemismos y conlleva una consciente intención de desafío. No se trata en él de conseguir «pintoresquismo» alguno, como sucedía en el sainete o en las distintas formas del teatro popular de principios de siglo, ni tampoco de reflejar con técnica de naturalismo costumbrista un medio social-lingüístico determinado, sino de un lenguaje que, procedente de las fuentes vivas del llamado pueblo bajo, que no es sino pueblo expoliado, es en sí mismo la consecuencia de una toma de posición frente al lenguaje oficial —a todos los lenguajes oficiales occidentales— biensonante y neutro, y de una actitud de protesta desenmascaradora de una violencia real: la de su propio espacio histórico. Tanto Lauro Olmo, como Rodríguez Méndez o Martín Recuerda, por citar tres de los más importantes representantes del grupo, son excelentes creadores de lenguaje popular, sometido siempre a un riguroso control dramático, lenguaje en donde restalla directamente la violencia y la crueldad de un mundo que la acción potencia a su máxima eficacia teatral.

En cuanto a los protagonistas de ese teatro, suelen aparecer siempre como víctimas. Más exactamente: como las víctimas por excelencia. Puestos por el dramaturgo en una situación de «calle-jón sin salida», son destruidos, aniquilados y devorados por la monstruosa deidad que preside el espacio cerrado en que se mueven: la sociedad manipulada. Sociedad manipulada que se presenta bajo diferentes formulaciones: burocracia administrativa, fuerza bruta y ciega de la autoridad, superstición, automatismo moral o tiranía del inmovilismo de un sistema sociopolítico-económico reducido a sus coordenadas elementales. Pero lo realmente decisivo en la visión dramática que de la realidad formulan estos dramaturgos, es que los verdugos, los antagonistas, los devoradores son también, y a la vez, víctimas, víctimas culpables y nocivas, víctimas negativas.

La confrontación de las víctimas en ese juego cruel ritualizado en el escenario no conduce ni a una solución ni a una ruptura del conflicto, sino a una actualización de la violencia represada o enmascarada y en estado de tensión en la sociedad dentro de la que y para la que el dramaturgo

escribe, y es de esa actualización —la misma que Goya realizó en sus pinturas negras y en sus aguafuertes, por ejemplo— de donde dimana el poder catárquico y el sentido revolucionario de la acción representada. Lo que el espectador es invitado a ver presente y visible en el espacio cerrado del drama es la explosión, ya, de ese espacio cerrado en el que él mismo se encuentra. Por eso he utilizado la expresión de «juego cruel ritualizado en el escenario», pues como toda ceremonia colectiva ritual, según ya señaló Gurvitch y ha recordado recientemente Jean Cazeneuve s, reflejan modelos sociales.

# Grupo «no-realista»

Pensando que no se puede contar la «historia» que sería necesario contar —que es lo que hacen los anteriores dramaturgos— y puesto que sin «historia» tampoco hay sujeto que la viva, los dramaturgos de este grupo proceden de otra manera. Al personaje dramático dotado de conciencia individual o de autonomía personal, sustituye el personaje-signo. Este es un puro elemento funcional, la cristalización o el precipitado último de un proceso previo de abstracción que hace de él un nexo intencional entre situaciones o un mediador, con carácter de arquetipo, del discurso crítico, discurso crítico encomendado menos a la palabra, al sistema verbal, que al sistema, previamente atomizado, de situaciones módulo, sucesivamente encadenadas, en que se va estructurando la acción.

Esta acción atomizada y su lenguaje escénico —verbal y no verbal— son intencionalmente parabólicos, significando siempre desde más allá de sí

1957, 29nd ed., t. 1, pág. 76.

8 Sociologie du rite, París, P.U.F., 1971, pág. 14.

<sup>7</sup> La vocation actuelle de la sociologie, París, P.U.F.,

mismos. Lo que sucede en la escena tiene un valor referencial y es presentado como un sistema a descodificar. El paso de una situación a otra o el desarrollo discontinuo de una misma situación a lo largo de la pieza obedece a un complejo mecanismo de relaciones simbólicas, mediante el cual una situación real o un mundo real, definido por la mjusticia, el absurdo, la crueldad, la gratuidad o la enajenación, situación o mundo reales que son los del autor y el espectador, va siendo «codificado» en términos escénicos a través de una «fábula» deshumanizada dirigida a provocar en el espectador un doble proceso de identificación y repulsa. Acción, lenguaje y personaje parabólicos, intentan provocar un continuo juego de complicidades entre autor y espectadores.

En la escena tiene lugar un extraño y fascinante ceremonial de máscara —máscara-acción, máscara-lenguaje, máscara-personaje— cuya función es, precisamente, la de invitar a desenmascarar críticamente las realidades críticamente propuestas en el escenario, pues si el autor enmascara la realidad es para provocar en la conciencia del espectador un proceso paralelo de desenmascara-

miento.

A su vez, el espacio escénico no sólo se llena de objetos sonoros o visuales, estáticos o dinámicos, con función de símbolo físico, sino que, lleno o vacío, se convierte en un objeto significativo per se, al mismo nivel semántico que personaje, acción o palabra; nuevo signo a integrar, por el espectador, en la estructura significante de la pieza.

Finalmente, todavía me parece detectar un tercer grupo, equidistante de los dos anteriores, cuyo más claro representante es Romero Esteo, y en el que podrían figurar, aunque por distintos motivos, Nieva o Luis Riaza. Lo esencial —creode este teatro es que no trata ya —como los dos anteriores— de hacer una crítica de la visión del

mundo dominante y dominado desde dentro de ese mundo y con los instrumentos conceptuales o sentimentales propios de él, que es lo que generalmente hace todo el teatro occidental contemporáneo —humanista o no—, sino que se propone representar en el escenario la ceremonia de esa visión del mudo desde otra visión del mundo. Desde esta otra visión del mundo todos los principios con pretensión de significado universal —amor, odio, ley, crimen, crueldad, pero también lucha de clases, rituales de la oposición, de la contestación, de la revolución, mecanismos del orden y del desorden— por los que se rige la cultura oficial, de izquierdas, del centro o de las derechas. de nuestro mundo occidental, incluido en él el español, muestran su esencial inautenticidad o su relatividad, y comienzan a dejar de funcionar como lo necesario, lo insustituible y lo obvio. Este teatro nos invita, en el fondo, a una nueva, inédita y distinta disponibilidad de la conciencia, al destruir no sólo la gravedad y la necesidad de que esos principios se revisten, sino, sobre todo, los funda-mentos mismos sobre los que nuestra conciencia occidental opera, es decir, ve, interpreta y juzga la realidad

\* \* \*

Éstas son las dramaturgias mayores de la sociedad de censura que aparecen en el interior de la España de Franco, y que, en rigor, responden a

dos visiones distintas del hombre.

La primera es la que funda el teatro de Buero y Sastre. Ambos, más allá de sus diferencias particulares, coinciden en lo que recientemente he llamado una visión humanista del hombre en su realidad conflictiva. Humanismo dialéctico caracterizado por concebir todavía el personaje dramático como entidad coherente dotada de unidad de conciencia personal, aunque ésta aparezca dividi-

da, o sea, sustantivamente contradictoria. Protagonista y antagonista participan en su teatro del mismo índice de humanidad, aunque de signo contrario. No sólo el personaje, sino todos los elementos que constituyen el universo dramático, estribados en un mismo coeficiente de humanidad concreta, se ordenan dentro del sistema mental propio del humanismo occidental, para quien el hombre podrá o no podrá ser una pasión inútil, pero sigue siendo llave y medida, a la vez que principio estructurante, del sentido de la realidad. Buero y Sastre se encuentran, en todo caso, dentro de esa tradición del teatro occidental que se pregunta incansablemente por el sentido de la existencia.

Los otros dramaturgos, que se hallan en ese mismo espacio cerrado de Buero y Sastre, espacio institucionalizado y convertido en habitat histórico de la sociedad española durante casi cuatro décadas, tenderán a desplazarse de la pregunta por el sentido de la existencia a la pregunta por la existencia del sentido, y, paralelamente, de una visión del hombre como sujeto estructurante a una visión del hombre como sujeto estructurado.

El espacio igualmente cerrado adonde nos invitan estos otros dramaturgos es un espacio donde los sujetos del acontecer dramático se nos revelan en su condición de objetos, perdida —a lo menos como procedimiento táctico de subversión— toda ilusión humanista en la capacidad del hombre para controlar la realidad. Por ello mismo, desde el punto de vista de las formas históricas del drama, el esperpento, como forma dramatúrgica del hombre manipulado y vaciado de su humanidad, se convierte en uno de los módulos estructurales privilegiados del nuevo teatro español.

#### III

## Un teatro del Huis-clos

En las lecciones anteriores utilicé varias veces la expresión «espacio cerrado», aplicándola indistintamente tanto a la obra dramática en sí como a la sociedad en que aquélla se había producido. Como espero hacer ver existe una estrecha y significativa vinculación entre espacio dramático y espacio histórico. El mundo en el que el dramaturgo construye su obra configura de distintos modos y a distintos niveles el universo del drama, determinando, no automática o mecánicamente, sino dialécticamente, la elección de todos los materiales -desde el tema al personaje, y desde la situación a las fuerzas en conflicto- y su estructuración. Lo que cambia de una época a otra o de una sociedad a otra distinta, no son los elementos fundamentales del sistema dramático, sino su ordenación y sus combinaciones. La sociología de la literatura se ha esforzado en poner de relieve la compleja red de relaciones entre obra literaria y sociedad, relaciones que lo son siempre de doble sentido. Si las diferencias entre el héroe del teatro barroco y el héroe del teatro romántico, o entre el del teatro naturalista y el del teatro expresionista aparecen patentes no sólo como fenómeno estético, sino como fenómeno histórico, sin

que sea posible, objetivamente hablando, separar la dimensión estética de la histórica, del mismo modo que no pueden separarse forma y contenido, igualmente patentes son las diferencias entre los espacios dramáticos de un drama barroco o neoclásico, pero no sólo a causa de reglas o normas estéticas. Todo cambio de dramaturgia supone, en su raíz genética, un cambio de sistema social e ideológico, y presupone la necesidad de expresar una visión del mundo. Y esa visión del mundo lo es siempre de y desde un mundo determinado. Consecuentemente, el espacio dramático donde los personajes se afrontan no es nunca una divisa semánticamente neutra o indiferente, sino fuente dramática de significado.

Por el estudio del espacio dramático de la tragedia raciniana llegó a establecer Roland Barthes 1 todo un conjunto importante de significaciones del teatro de Racine, justamente porque ese espacio dramático tenía valor de signo.

Nuestra tesis o presupuesto metodológico es que el espacio dramático cerrado en el teatro español contemporáneo tiene el valor de un principio estructural que, como tal, es núcleo de sentido.

Poco antes del comienzo de la guerra civil española García Lorca escribió el que iba a ser su último drama, La casa de Bernarda Alba. Pienso que no puede entenderse en profundidad la acción dramática de esta tragedia lorquiana, si no se toma en serio la condición hermética del espacio —«Muros gruesos», habitación y patio interiores, sin comunicación directa con el exterior—donde los personajes se afrontan, se dividen y entre y autodevoran, sin más salida que la locura o el suicidio.

Del mismo modo, pienso que tampoco es posible entender el fenómeno recurrente —es lo que voy a mostrar— del espacio dramático cerrado en

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Sur Racine, París, du Seuil, 1963, págs. 15-20.

el teatro español contemporáneo —el de la España de Franco- si olvidamos establecer su conexión con el espacio hermético en que éste surgió con voluntad de romper el silencio y de quebrar los muros que le eran impuestos. Es, en realidad, ese espacio histórico hermético que el sistema político propició y radicalizó, quien marcó, en el origen, la vocación crítica y contestataria del teatro español de posguerra, quien condicionó, en su transcurso histórico, su trayectoria, y, en su término final, sus resultados y sus metas, y quien, desde luego, decidió en los dramaturgos, de modo consciente o inconsciente, a manera de reflejo condicionado, la elección del espacio dramático cerrado como espacio por excelencia donde alojar los personajes y su acción.

Negado en la base su derecho a existir públicamente, la historia del teatro español actual se convirtió por necesidad en la historia de su lucha por existir. Y su existencia misma, en tanto que fenómeno histórico y en tanto que objeto estético, aparece hoy al observador como una estructura que, en todos sus niveles y en cada uno de sus elementos —temas, conflictos, personajes, lengua-

je- se afirma contra su propia negación.

La imagen teatral clave de una buena porción de ese teatro —de Buero Vallejo a Martín Recuerda y de Alfonso Sastre a Francisco Nieva—aquélla que se nos impone más acá o más allá de la constelación de significados que cada obra porta, es la de ese espacio cerrado en cuyo interior se debaten como apresados los personajes y se desarrolla la acción. Ese espacio cerrado, consustancial a una mayoría de dramas de ese periodo, configura su construcción y dirige nuestra percepción del conflicto y de los personajes, pues aquél y éstos existen dramáticamente a partir y en razón de ese espacio cerrado, constituido en matriz dinámica de la acción, en núcleo estructurante de la colisión y en fundamento de una de

las significaciones mayores de la totalidad del uni-

verso dramático.

Ese espacio cerrado no es, pues, en nuestra opinión, un elemento entre otros del drama, sino su aglutinante, tanto en el plano de la construcción formal como en el semántico. Formulado de muy distintas maneras en términos escénicos, el espacio dramático cerrado es uno de los principios estructurantes fundamentales en la dramaturgia española de la era de Franco.

Es tiempo ya de ponernos en contacto directo con los textos mismos, eligiendo como muestra de ellos, pues no pretendemos hacer su estudio exhaustivo, unas cuantas obras representativas de las distintas tendencias o grupos mayores del teatro español contemporáneo, cuyo deslinde hicimos páginas atrás. Como escribió Jacques Guicharnaud, especialista del teatro francés contemporáneo: «ce qui compte en dernier ressort, c'est moins l'effort de situer les oeuvres dans des courants, que le plongeon que l'on fait en les prenant individuellement» <sup>2</sup>.

Esta inmersión en las obras individuales estará limitada por nuestro propósito de simple toma de contacto que pruebe nuestra tesis. Espero que nuestro método enumerativo, único factible, no

me haga incurrir en prolijidad.

Nuestro recorrido nos va a llevar por el interior de la enrarecida atmósfera de un teatro al que, por razones obvias, he denominado Teatro del Huis-clos.

Buero Vallejo v Alfonso Sastre

Atenidos a la cronología es lógico empezar nuestro recorrido por la obra dramática de Buero Va-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Introducción a Anthology of 20th Century French Theater, París, Book Center Inc., París-Nueva York, 1967, página 33.

llejo y Alfonso Sastre, primeros en escribir un teatro crítico contestatario y en abrir la brecha por la que poco después seguirán, con estilo propio, los dramaturgos de la llamada promoción realista. Consignaremos siempre delante de cada obra elegida, para dejar constancia de la continuidad del tema, su fecha de estreno o, en su defecto, la de su composición.

#### Buero Vallejo

1949. Historia de una escalera. Tres generaciones recorren un mismo ciclo en el interior de un espacio cerrado: una escalera que sube y baja, pero que no sale ni da a ningún sitio. Encadenados simbólicamente a esa escalera inmóvil gastan inútilmente sus sueños y sus vidas. Al espectador se le fuerza a tomar conciencia de su propio huis-clos y se le invita, a partir de esa toma de conciencia, previa a toda opción, a decir si quiere seguir subiendo y bajando la misma escalera, la de su propio espacio social hermético, o si debe salir de ella.

1950. En la ardiente oscuridad. El espacio dramático cerrado lo constituye esta vez una moderna institución para ciegos, que a sí mismos se llaman no ciegos, sino invidentes. Todos ellos, con Carlos a la cabeza, como su leader, viven en régimen oficial de optimismo, cuyo primer signo patente es esa sustitución lingüística mencionada del vocablo «ciego», con todo su espectro de valencias negativas, por el más aséptico y neutro—técnico, habría que añadir— de «invidente», sustitución que revela la escondida vocación de elusión y de enmascaramiento de su condición humana y de su realidad existencial.

En ese mundo de optimismo a ultranza y de felicidad como máscara adoptada, irrumpe Igna-

cio, cuya existencia está fundada en la dolorosa conciencia de su condición de ciego, condición para la que rechaza todo enmascaramiento y toda convención. Su desesperación lúcida y su insobornable vocación de vivir en la verdad, y de gritarla, por muy dolorosa o deficiente que sea, va haciendo caer, poco a poco, las máscaras del optimismo oficial reinante en la institución, obligando a cada uno de los ciegos a asumir su condición, aunque no pasivamente, sino activamente. sin conformarse a ella. Su rebelión contra las reglas del juego de la felicidad a costa de la verdad le lleva a enfrentarse con Carlos, representante de los principios de la institución y su pedagogía de la felicidad. El enfrentamiento entre ambos termina con el asesinato de Ignacio por Carlos. Desaparecido Ignacio todos parecen retornar al régimen de optimismo inicial, todos menos dos: Carlos, que ya no olvida la verdad —su condición de ciego—, y el público que, por la mediación de los personajes, ha descubierto también su propia verdad, haciendo caer las máscaras que la ocultaban en su propio espacio histórico. La institución para ciegos, aparentemente espacio de la felicidad y del bienestar, no es, en verdad, sino ese terrible espacio de la inautenticidad de toda una sociedad, v. aún más, de toda una civilización encerrada entre los muros, al parecer inexistentes, de uno de los grandes mitos de nuestro tiempo: el de la felicidad como rito colectivo. Quien ve los muros que nadie ve, como Ignacio, quien tiene conciencia del espacio cerrado -político o metafísico— en que todos vivimos sin quererlo ver. debe ser eliminado como enemigo público, como Ignacio lo es.

1956. Hoy es fiesta. Los personajes de este drama son, como los de Historia de una escalera, los vecinos de un inmueble atrapados en un medio socio-económico del que no pueden salir y que

gravita negativamente sobre ellos, condicionando con fuerza sus vidas individuales y sus relaciones interpersonales, pero esta vez el dramaturgo sitúa la acción en una azotea, abierta, según reza esta acotación, a «la tersa maravilla del cielo mañanero y la ternura del sol que... besa... las pobres alturas urbanas». La nota de apertura del espacio escénico no es, como inmediatamente ve-

remos, más que aparente. En efecto, la obra comienza, significativamente, con la invasión por parte de los vecinos del espacio abierto donde la acción del drama va a transcurrir, espacio arrebatado a la fuerza a la portera del inmueble, figura irrisoria y degradada de una autoridad anónima y arbitraria, a la cual representa, que sin razón ni razones, como no sea la de lo establecido, les niega a los inquilinos el derecho a disfrutar de la azotea. Este primer acto de rebelión espontánea muestra, a la vez que la gratuidad del acto autoritario puro, del que la portera no es sino mediación o cancerbero, la no racionalidad del derecho establecido -no se sabe por quién ni por qué-, derecho puramente abstracto, y el camino o método para conquistar el espacio abierto prohibido, camino o método que no es otro que el de la violencia, el de la acción directa. Sin embargo, el resto del drama revelará un complejo nivel de significaciones de signo opuesto o en contradicción al de esta primera significación del arranque de la pieza.

Una vez instalados en la azotea los mismos personajes señalarán reiteradamente la excepcionalidad de su pequeña victoria: no es un día cualquiera en la cadena de los días, idénticos siempre, sino un día de fiesta, una excepción, por tanto, a la regla. Todavía más: una vez establecidos de factu, no de iure, en la azotea, pero de manera provisional, los vecinos viven su día de fiesta a la espera del premio gordo de la lotería, premio que no va a redimirlos de su condición, sino sólo

a aliviarla. Lo que esperan no es un cambio radical, sino pequeños cambios accidentales, no una mejora de la estructura, sino pequeñas mejoras parciales, no el cambio como regla, sino el cambio como excepción. Dicho con otras palabras, no la transformación de la estructura global y su sustitución por otra, sino pequeños cambios dentro de la misma estructura, de la cual la lotería no es sino uno de sus elementos instrumentales. La conquista del espacio abierto del comienzo del drama es sólo aparente, pues está minada en su raíz por su carácter provisional y por su condición de excepción. Pasado el día de fiesta todo volverá a sus cauces anteriores: los vecinos seguirán esperando el premio gordo de la lotería, la portera podrá de nuevo impedir el libre acceso a la azotea v nada habrá cambiado en el inmueble.

1974. La Fundación. Cinco personajes varones son reunidos por el autor en un espacio escénico que se va transformando ante nuestros ojos a medida que progresa la acción. Creemos encontrarnos, al comienzo del drama, en un espacio abierto definido por la libertad —una confortable habitación con vista a un hermoso paisaje y nos encontramos en realidad en la celda de una prisión. Instalados los espectadores -como el personaje alienado del drama— no en la realidad. sino en las máscaras en que ésta cristaliza hasta suplantarla, creamos un mundo a la medida de nuestra vocación de felicidad y de belleza, un mundo sin cadáveres, sin dolor, sin tortura, sin cárceles, sin persecuciones, y en el interior de ese mundo falso, pero confortable, todo se va desmoronando según progresa la acción, hasta que se nos impone otro mundo -el nuestro ya desenmascarado- donde reaparece lo que siempre estuvo y está en él, pero que nos negamos a ver en un acto de interesada ceguera: el miedo, la delación, la falta de libertad, la muerte.

Cuando al final del drama el espacio escénico queda vacío, la celda se transforma de nuevo en una hermosa habitación. Los testigos activos, no pasivos ya, de esa nueva transformación, de esa vuelta al principio, somos sólo nosotros, los espectadores, convertidos en actores. ¿Aceptaremos, como tales, volver a entrar en el juego? ¿Hemos salido en realidad de la Fundación en la que todos estamos encerrados en nuestro propio espacio histórico?

Creo que bastan estos cuatro dramas buerianos para dejar constancia de nuestro tema a lo largo de casi tres décadas de producción teatral de nuestro autor.

#### Alfonso Sastre

1953. Escuadra hacia la muerte. Seis hombres -un cabo y cinco soldados- encerrados en un puesto de castigo entre las vanguardias de dos ejércitos, de dos mundos en lucha. En la primera parte, viven la experiencia de una situación-límite: la del poder. Los soldados matan a quien encarna el principio de autoridad. En la segunda parte, viven la experiencia de otra situación-límite: la de la libertad violentamente conquistada, pero vivida en la división y en el enfrentamiento, en cuyo seno se destruyen o auto-destruyen los personajes. En una como en la otra situación se siente y se saben igualmente atrapados, sin otra salida que la del acto desesperado y, en el fondo, gratuito y estéril, pues no les saca de la trampa en que todos ellos han sido puestos. Tanto la muerte del que asume y encarna la imagen del poder establecido como la muerte voluntaria, por el suicidio o por la huida, de quienes destruyeron esa imagen, pero no el sistema que la produjo. se revelan como inútiles.

1954. La Mordaza. Como en La casa de Bernarda Alba, la tiranía se concreta dramáticamente en una familia y escénicamente en el interior de una casa. Isaías Krappo, el tirano, ejerce un dominio inmisericorde sobre los miembros de su familia, sin que ninguno de ellos se atreva a rebelarse abiertamente contra «el demonio que los atormenta». Isaías Krappo ha asesinado a un hombre v nadie en la casa se atreve a denunciarlo, amordazados por el miedo, por la piedad o por fidelidad al amo. La consecuencia es un «espantoso silencio», un silencio anormal y asfixiante que destruye la posibilidad de relaciones humanas normales entre los miembros de la familia v corrompe e impide la paz y la felicidad. Finalmente, Luisa, casada con uno de los hijos de Isaías, lo denunciará a la policía. Isaías morirá acribillado a balazos al intentar escapar de la prisión. Su muerte, en lugar de libertarlos, seguirá pesando sobre la familia como una nueva mordaza. Alienados por ella, bajo forma difusa de conciencia de culpa, tratarán de vivir marcados para siempre, defendiéndose de esa muerte.

El drama de Sastre encierra una tremenda ironía trágica. Luisa dice en una escena estas palabras: «Hay silencio en la casa. Parece como si no ocurriera nada por dentro, como si todos estuviéramos tranquilos y fuéramos felices. Ésta es una casa sin disgustos, sin voces de desesperación, sin gritos de angustia o de furia... Entonces, ¿es que no ocurre nada? ¿Nada? Pero nosotros palidecemos día a día..., estamos más tristes cada día..., tranquilos y tristes..., porque no podemos vivir... Esta mordaza nos ahoga y algún día va a ser preciso hablar, gritar..., si es que ese día nos quedan fuerzas... Y ese día va a ser un día de ira y de sangre...» Cuando Isaías muere, los habitantes de la casa, alienados y no liberados por ella, siguen amordazados por la peor de las mordazas, la de la mala conciencia. De nuevo la muerte del tirano no sirve para acceder al espacio abierto de la libertad, pues ésta es, en el fondo, una nueva trampa creada por el mismo sistema, que así se perpetúa a sí mismo.

1968. Crónicas Romanas. En ellas nos introduce el autor, para devolvernos constantemente a nuestro tiempo (nacismo, guerra civil española, revolución cubana, Vietnam), en el interior de un doble espacio cerrado: el de la Iberia de Viriato y el del cerco de Numancia. La historia del guerrillero Viriato y de los numantinos sirve de mediación a otras historias occidentales de guerrilleros y de numantinos. El dramaturgo, naturalmente, nos presenta la historia desde el punto de vista del guerrillero y del numantino acosado y cercado que prefieren la muerte y la tortura al pacto y al compromiso. Lo suprimido, sin embargo, no es él cerco, sino sus habitantes. Por muy heroica que la imagen del holocausto y de la destrucción de los cercados sea, quienes vencen, sino moralmente si físicamente, son los creadores y perpetuadores del estado de sitio. La muerte de los sitiados es un hermoso ejemplo, pero no una solución ni una salida del espacio cerrado, pues éste permanece, valga la paradoja, como el espacio cerrado donde los muertos se consumen. Al espectador corresponde, mediante su acción en su propio espacio histórico, que esos muertos no se consuman en balde ni su heroísmo sea estéril.

## El grupo realista

Dado el número de dramaturgos a los que tengo que citar como testigos, voy a limitar el conjunto de obras elegidas, ordenándolas en secuencia cronológica.

1960. La madriguera (Rodríguez Buded). El espacio es esta vez el de una casa donde viven

hacinados, en régimen de realquilados, varias familias e individuos. En la degradante convivencia física forzada, impuesta a los personajes por una común situación económica y social, signo otras formas deficientes de la convivencia nacional, brotan incontenibles, por el más fútil motivo o sin motivo alguno particular, la violencia, la crueldad, la hipocresía, la mezquindad, la pequeña guerra sorda de cada uno contra los demás, y aun contra sí mismo, expresivas todas ellas de la gratuidad como forma de vida colectiva. La imagen sartriana del Huis-clos, degradada metafísicamente y reducida a nuda situación social, se nos impone en este infierno colectivo de La madriguera, previa amputación de la belleza consustancial a toda teología humanista, atea o no. Nos encontramos en un infierno depuesto del prestigio de toda trascendencia metafísica, en un infierno social literalmente convertido -como el título expresa— en madriguera, en cubil a donde unas víctimas —animales exasperados— han sido arrojadas en montón por un común destino económico y social a coexistir, promiscuamente, sin libertad, reducidos en su cerrado espacio a defenderse atacando.

1961. La batalla de Verdún (Rodríguez Méndez). Verdún es un barrio del subproletariado barcelonés. El tema es el de la emigración, visto aquí en el interior de un espacio igualmente degradado. La imagen dramática central, la que me parece más profunda, coincide con la de La madriguera: la falta de espacio vital, puramente físico, para vivir humanamente, la angustiosa experiencia del ser humano hacinado, condenado a «la opresión de cosas y seres». Es en esa opresión de cosas y de seres, configurada dramáticamente en el interior de idéntico espacio cerrado, donde estallan la cólera y la violencia represadas que

enfrentan, de pronto, sin suficiente razón aparente, a unos personajes contra otros.

1962. La camisa (Lauro Olmo). En el interior de una chabola, concreción escénica de un espacio cerrado degradado por los signos extremos de la miseria, un hombre, Juan, se niega a emigrar y se aferra desesperadamente a su pedazo de tierra porque sabe que la mayoría de los que emigran no se van, sino que huyen y que esa huida es la aceptación de la derrota y del fracaso. Juan lucha contra la tentación de la huida, mientras asiste impotente a la huida de su mujer, que emigrará con los otros, teniendo que desarraigarse. En el interior de ese espacio cerrado, sin horizonte visible, en el que tercamente permanece el protagonista para no perder su identidad, no hay para él más que una solución: morir de hambre.

No son los únicos dramas del comienzo de la década del 60 donde se atacan frontalmente las lacras sociales de la falta de espacio vital y de la emigración ni son temas tratados por el teatro sólo, sino también por la novela, la poesía y el ensayo. Lo inherente al teatro es su insistencia en proyectar escénicamente, y de modo muy directo, la degradación del espacio cerrado en que se hallan atrapados los personajes, provocando así en el espectador la percepción de la condición hermética de *Huis-clos*, social, político y económico en que la sociedad nacional se encuentra.

Incluso algún dramaturgo, como Antonio Gala, llegará a configurar en su primera obra estrenada —Los verdes campos del Edén (1963)— por la vía del humor y de la poesía, el espacio cerrado como un panteón de familia donde los personajes se refugian buscando la paz, el amor y la alegría. Al final del drama queda claro para el espectador que ni siquiera con los muertos pueden los vivos vivir en paz, pues la policía se en-

carga de deshauciar a los inquilinos de la «paz de los sepulcros». Otra formulación extrema de ese hermetismo lo encontramos también, por ejemplo, en *Plaza Menor* (1967), de Lauro Olmo, donde asistimos una vez más al proceso histórico o, mejor, intrahistórico, del fracaso de la libertad de las clases populares. La escenografía —rejas y más rejas en las ventanas— insistiendo visualmente en la condición de cárcel de la casa nacional, actúa, al igual que en las otras obras mencionadas, como signo dinámico en la configuración del sentido del drama, constituyéndose, con la misma importancia que la palabra o la acción, en elemento definitorio del mundo dramático.

Dentro del grupo realista hemos reservado para el final un dramaturgo al que todavía no hemos citado: José Martín Recuerda. El espacio dramático cerrado formulado de muy distintas maneras en términos escénicos, es uno de los elementos estructurales fundamentales en sus últimas piezas: un teatro de pueblo en Las salvajes en Puente San Gil, una iglesia en El Cristo, un hospital de locos, prostitutas, pordioseros y gente de mal vivir en El engañao, una cárcel de rameras y presas políticas, una iglesia y una ciudad entera —Granada— en Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca. Detengámonos en esta última.

El primero y principal de los espacios cerrados es el del Beaterio o cárcel-reformatorio de mujeres. En él están encerradas varias mujeres —las arrecogías— y Mariana Pineda, la heroína granadina de la libertad nacional. La obra tiene dos partes. En la primera cada una de las arrecogías se defiende de su miedo, pues todas están pendientes de la sentencia de muerte, atacando a las demás. Si dos o más se unen por un momento, es para atacar con enorme violencia verbal o gestual a las otras. Y si se juntan todas, dejando de

atacarse las unas a las otras, es para atacar a Mariana Pineda. Esta sucesión de conflictos y autoconflictos en cadena, crea dentro del Beaterio un clima de tensión exasperada, donde se manifiesta con gran intensidad dramática la experiencia colectiva de la desunión y la confrontación. Encerradas en el mismo lugar, privadas de los mismos derechos, atrapadas en la misma situación, ahondan y consolidan su propio infierno al oponerse por la desunión. Esta experiencia básica de la división es análoga, por su sentido, a la experiencia de la división que García Lorca expresó en La casa de Bernarda Alba, donde las hermanas, divididas entre sí, no consiguen unirse para enfrentar el poder de Bernarda. En el drama de Martín Recuerda ocurre, sin embargo, algo que no ocurrió en el otro espacio cerrado de la tragedia lorquiana. Las arrecogías, en la segunda parte del drama, conseguirán unirse entre sí al unirse a Mariana Pineda. Esta unión será no sólo su fuerza, sino la posibilidad única de dar sentido a su combate —como a todo combate por la libertad— que sólo por la unión puede ser eficaz. Para vencer la división que todo espacio cerrado crea es necesario unirse, pues sólo de esa unión puede venir, desde dentro, la ruptura del mismo espacio cerrado.

La segunda forma dramática que el espacio ce rrado adopta en la obra de Martín Recuerda, aunque escénicamente invisible, es aquella revelada en el encerramiento voluntario de Sor Encarnación y las veinte mujeres del pueblo en una iglesia de barrio. Encerramiento voluntario que tiene desde el principio un carácter activo, de signo revolucionario, pues es un acto de protesta y de rebelión contra el poder que ha decretado el encierro de Mariana y las arrecogías, a la vez que un acto de solidaridad con las encerradas del Beaterio.

La tercera forma, visible escénicamente, de es-

pacio cerrado es el de la ciudad entera, cuyas casas aparecen con sus ventanas y balcones cerrados. Dentro de las casas las gentes esperan, vigilantes y alertas, la señal de salir de su encierro y enfrentarse unidas y con las armas en la mano a la autoridad que parece señorear las calles desiertas, pero que retrocede y se detiene —según vemos en una escena— cuando la colectividad unida les hace frente.

Los tres espacios cerrados del drama invitan a los mismos actos de unión, de rebelión y de confrontación con el poder a los habitantes del cuarto y más invisible de los espacios cerrados: el del espacio histórico de donde vienen y en donde están los espectadores.

A la degradación del espacio cerrado, como signo de la degradación de la sociedad que lo tolera, ha sustituido Martín Recuerda, con voluntad de provocación, la necesidad de la unión para hacer

explotar desde dentro el espacio cerrado.

#### Grupo no realista

Más castigados todavía —si cabe— por la censura que los dramaturgos del grupo realista, muy pocas obras de los autores no realistas —casi todas ellas escritas entre 1965 y 1975— serán representadas o publicadas. Nuestra selección de ejemplos será igualmente drástica, pues no es mi intención probar mi tesis por la cantidad, sino por la continuidad, año tras año, del tema acotado.

1967. Moncho y Mimi (López Mozo). Dos personajes, fuera de todo tiempo y espacio concretamente particularizado, encerrados en una habitación sin puertas ni ventanas, improvisan juegos crueles e infantiles que tienen mucho de desesperada masturbación espiritual, sin romper el círculo infernal de su soledad y su incomunica-

ción, o empavoreciéndose cuando simulan romperlo. En la escena final uno mata al otro. Emparentada esta pieza corta con el llamado Teatro del absurdo, siguiendo muy de cerca la línea bec-kettiana, el-espacio cerrado se revela como habitat radical de la persona a la vez que, internalizado, como forma interior de la conciencia.

1968. El hombre y la mosca (José Ruibal). El espacio escénico, también de raigambre beckettiana, es descrito así por su autor: «Dentro de una enorme cúpula de cristal viven el hombre v el Doble. La cúpula muestra una pequeña parte inacabada. Está construida por paneles de vidrio decorados con batallas, fechas indefinidas, trofeos de caza, pesca y de guerra, apariciones, visiones ultraterrenas pintadas a modo de vitrales góticos, y asentada sobre una base de calaveras» ...

Dentro de ese espacio cerrado, verdadero mo-numento que el Poder se erige a sí mismo, cimentado sobre las calaveras de cuanto constituvó la oposición, ya inexistente, el hombre ha venido entrenando, haciéndolo a su imagen y semejanza, al Doble, para que éste puede sustituirlo sin que se note el cambio. Conseguida la identidad perfecta, el Hombre muere, y el Doble asume el poder, guiado por las voces de las fuerzas represivas institucionalizadas por el Hombre. Sin embargo, el Doble hereda todo menos el don de infundir el miedo. Impotente para asustar a una Mosca, al tratar de golpearla, sin alcanzarlo, provocará el desmoronamiento de la enorme cúpula de cristal. Basta no temer o no poder provocar ya el temor para que todo el edificio, herméticamente cerrado, se venga abajo.

1969. El último gallinero (Martínez Mediero). Una abundante multitud de personajes-gallos v

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> El hombre y la mosca.

personajes-gallinas viven el drama de su encerramiento en un gallinero —forma extrema, y muy plástica, de la degradación del espacio cerradoencerramiento impuesto por un poder, no particularizado, exterior al espacio escénico. La privación de la libertad, experiencia básica y desencadenante del drama, origina una acción trepidante donde las situaciones se encadenan vertiginosamente las unas a las otras con ritmo de orgía carnavalesca. Encerramiento y ausencia de libertad encuentran su único escape en el libertinaje sexual, permitido y controlado como un mal menor que funcione como ilusión de libertad. Al final de la obra se desencadena un horrible festín canibalesco durante el cual el furioso y hambriento gallinero devora a algunos de sus representantes. La carnicería terminará en una incontrolada y anárquica revolución de todos contra todos, dentro del espacio cerrado del gallinero.

1970. La patria chica de los gusanos de seda (García Pintado). El escenario está construido como una gran caja amarilla en cuyo interior viven los personajes (-gusanos), en dos momentos y un epílogo, la siguiente acción: Primer momento: una prostituta joven es contratada y pagada por un hombre joven para que viva con él durante una semana en el interior de la gran caja amarilla. Momento segundo, que se representa sin interrupción: los dos jóvenes no son lo que representan ser, sino dos hermanos, cuyo juego ha sido interrumpido por la madre que viene a anunciarles, a sus dos «gusanitos de seda», que ha traído a casa a un general. Un nuevo juego empieza entre los cuatro personajes, juego que terminará así: el joven, tomando el sable del general, se lo ensarta a éste hasta la empuñadura. En el epílogo la joven viene de afuera, es interrogada con la mejor técnica policiaca por el joven, quien, después de recibir dinero de ella, comienza a golpearla, como el chulo haría con su prostituta, hasta derribarla en el suelo de la gran caja amarilla, donde sigue golpeándola brutalmente. La violencia los excita sexualmente a ambos. En el «momento supremo» del coito vuelve a entrar la madre e introduce a un obispo, que es el mismo general disfrazado de obispo. ¡Extrañas y crueles ceremonias, estériles por fuerza, las que una sociedad encerrada en su gigantesco capullo segrega en su seno, como los gusanos de seda!

Ultima obra que voy a citar de otro dramatur-

go del grupo:

1971. Ejercicios en la red (Luis Matilla). En el segundo —de los tres de que consta la pieza titulado El-premio, el centro del escenario lo ocupa una estructura, formada de diferentes planos, dentro de la cual intenta entrar una pareja de recién casados. Sin puertas ni ventanas por donde ingresar, sólo a puras penas, desgarrándose ropa y carnes, conseguirán introducirse. En su interior, de donde ya no pueden salir, morirá el hombre, víctima de la estructura, y la mujer, indiferente e insensible, completamente enajenada, seguirá cosiendo absurdamente unas cortinas, instalada, por fin, en la casa-estructura sin ventanas. En el tercer ejercicio, El habitáculo, otra pareja ha conseguido una habitación para vivir, habitación degradada —una vez más— por los objetos y sonidos que la pueblan -el más importante: la taza de un w.c.-, y donde no puede vivir humanamente ni salir de ella, ni siquiera —la ley lo prohibe— abrir una ventana a la luz y el aire, pues cualquier abertura al exterior pondría en peligro todo el edificio. Cuando el joven, enloquecido, mata al casero, cuya voz desciende, para ordenar o prohibir, por una angosta trampilla abierta en el techo, otra voz, idéntica a la anterior, viene a sustituirla v a seguir ordenando y prohibiendo.

Creo que bastan estos ejemplos, escalonados a lo largo de veinticinco años de producción dramática, entre los muchos otros que ofrece el teatro español contemporáneo, para mostrar la constancia del tema estructural, al que hemos llamado espacio cerrado, en el teatro de la España de Franco.

#### IV

# Introducción al drama histórico contemporáneo

No deja de ser curioso el hueco que en la bibliografía sobre el teatro occidental contemporáneo existe acerca de lo que podríamos llamar «la nueva ola del drama histórico» en Europa y América durante los años anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial¹. Baste recordar los nombres de T. S. Elliot, Anouilh, Montherlant, Arthur Miller, Bertolt Brecht, Fritz Hochwalder, Rolf Hochhuth, Peter Weiss, Aimé Césaire o Rodolfo Usigli. O, en España, aparte del gran adelantado Valle-Inclán, García Lorca, Alberti, Buero Vallejo, Sastre, Muñiz, Martín Recuerda, Miras...

En nuestro tiempo la vuelta al drama histórico suele producirse desde una aguda conciencia histórica de las contradicciones del presente, con intención de revelar las fuerzas, subrepticias o patentes, que lo configuran. La elección de la materia histórica, mediante personajes y situaciones problemáticos del pasado —un pasado también problemáticamente abordado— apunta, en efecto,

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Un buen estudio reciente sobre el drama histórico en general, pero con buenos análisis de dramas históricos contemporáneos, es el de Herbert Lindenberger. *Historical drama*, University of Chicago Press, 1975.

a hacer visible, distanciándola, la realidad histórica del autor y sus públicos con intención de provocar en éstos una toma de conciencia de las contradicciones latentes, así como una subsiguiente toma de posición, ideológica o no, que conduzca a una posible acción coherente que transforme, desviándolo o alterándolo, el proceso histórico en marcha. Por su invitación a asumir esas contradicciones puestas en relieve por el nuevo drama histórico, éste, aunque no sea explícitamente político, supone, en su raíz intencional, la necesidad o la posibilidad de una opción política.

Por parte del dramaturgo el drama histórico suele ser el resultado de una acción intelectual previa de desenmascaramiento de la Historia, a la vez en el pasado y en el presente, que, como toda acción de desenmascaramiento, desemboca en una operación de desmitificación. El drama histórico contemporáneo es por ello un auténtico ejercicio de desalienación, pues lo que se propone en última instancia es mostrar la no existencia de la Fatalidad o del Destino, núcleos de una visión

trágica, pero antihistórica, de la Historia.

La función del nuevo drama histórico -una de ellas- es la puesta en disponibilidad del sujeto de la historia presente, incitado a reconfigurarla o juzgarla, a partir y en virtud de la plasmación analógica que el dramaturgo le ofrece en la acción dramática del proceso de la pérdida de esa misma disponibilidad por parte del sujeto de la historia pasada. La homología o analogía, según los casos -metafóricas o simbólicas, no literales— de las situaciones históricas —la de los personajes del drama y la de los espectadoresson suscitadas por el dramaturgo para provocar, precisamente, su destrucción: lo que fue pudo no ser, pero fue por una serie de razones o sinrazones que el drama asume; en cambio, lo que es —y es aquí donde funciona la analogía u homología con el «fue»— podría no ser o ser otro del que es —y es aquí donde se produce la ruptura de la analogía entre el es y el fue, entre el presente y el pasado. En consecuencia, el propósito medular de la confrontación analógica entre pasado y presente que el drama histórico propicia, es la de negar, dialécticamente, la necesidad y la racionalidad de esa misma analogía. Es decir, todo drama histórico contemporáneo es esencialmente antideterminista.

El ejercicio de desmitificación, a la vez del pasado y del presente, que caracteriza al nuevo drama histórico, debe tener —o, a lo menos, lo pretende— su contrapartida o su correlato en el ejercicio de liberación del espectador, tanto del pasado mitificado como del presente en vías de o en peligro de mitificación. Visto así, el drama histórico contemporáneo, resulta ser, y en ello está su más profundo sentido, una especie de cortacircuito dialéctico de la continuidad pasado-presente.

En esta lección voy a analizar brevemente algunos de los modelos —en sentido estético y sociológico— y procedimientos de construcción que me parecen más representativos del drama histórico español del siglo xx. Los modelos que me propongo considerar responden, respectivamente, a visiones distintas de la Historia.

## Modelos de drama histórico

Aunque el primero y más revolucionario de esos modelos es, sin duda, el que Valle-Inclán acuñó en 1920 con su Farsa y licencia de la reina castiza y ultimó en La hija del capitán, estrenada recientemente en 1927 —un año antes que Bertolt Brecht estrenara en Berlín su Opera de cua-

tro perras (Die Dreigroschen Oper)— me parece conveniente mencionar, sin detenerme en su análisis, el tipo de drama histórico que más éxito público alcanzó en España durante las dos primeras décadas del siglo xx, y cuyo máximo representan-

te fue Eduardo Marquina. Surgido en plena crisis de la conciencia nacional, después del «Desastre» del 98, en un contexto histórico desgarrado por graves problemas políticos, sociales y económicos, este tipo de drama histórico, estribado en una visión apalogética del pasado, vuelve la espalda a las duras realidades del presente, e, ignorándolas, se lanza a inventar un pasado histórico español mediante el rescate de unos mitos nacionales, encarnados en tipos histórico-legendarios, propuestos como patrones de un modo de ser valioso y de unas esencias nacionales eternas. La función de este teatro fue la de suministrar a la conciencia nacional en crisis unos arquetipos que plasmaran las virtudes de la raza: nobleza, valor, caballerosidad, pasión, generosidad, espíritu de sacrificio, fidelidad. A través del entusiasmo lírico y de la comunión sentimental de autor y público con unos valores su-premos de raza, el pasado español, encarnado en unas figuras heroicas de excepción, que impone sobre la escena su esplendor retórico, a la vez que propone una lección de grandeza que exalte el espíritu patriótico y lo reconcilie consigo mismo. Se trata, naturalmente, de un teatro aproblemático, desprovisto de todo sentido crítico, pues que en él no se invita a meditar en la historia ni en su significado, sino a comulgar con unos ideales en los que se fija la esencia de lo español y de su supuesta trayectoria histórica. El sentido fundamental de este teatro brillante y superficial es el de rescatar la tradición eterna oponiéndola a la realidad histórica, de modo tal que ésta quede redimida por aquélla. En el fondo, y a pesar de la estética aparentemente anti-realista en que

presume fundarse, este «modelo» de drama histórico «poético» está empeñado en la misma operación ideológica deshonesta que señalábamos como propia de la dramaturgia del realismo bur-

gués.

Aunque no responda en absoluto a la nueva concepción del drama histórico contemporáneo, ligado como está a una estética teatral decimonónica y a una visión aproblemática de la historia, he juzgado pertinente, por razones de perspectiva histórica, mencionar este tipo de drama histórico, aunque sólo sea para contrastarlo, en el punto cero, con el nuevo modelo que Valle-Inclán instaura.

## De la visión grotesca a la visión esperpéntica

Valle-Inclán hace preceder su Farsa y licencia de la reina castiza del siguiente «Apostillón», que es la formulación extremadamente condensada de su previa toma de posición estética e ideológica frente a la realidad histórica dramatizada:

Corte isabelina.
Befa septembrina.
Farsa de muñecos.
Maliciosos ecos
de los semanarios
revolucionarios
La Gorda, La Flaca y Gil Blas.

Mi musa moderna enarca la pierna, se cimbra, se ondula, se comba, se achula, con el ringorrango rítmico del tango y recoge la falda detrás.

Un año antes, en el poema «Aleluya» de La pipa de Kif, identificaba la «musa moderna» con la «musa grotesca», y veía en ésta la forma de expresión adecuada al sentido de la realidad histórica coetánea. La adecuación del significado de la realidad y su forma de expresión artística respondía, a su vez, a la necesidad de acordar coherentemente la visión ideológica y la visión estética resultantes de la posición adoptada por Valle-Inclán, tras largos años de brega, frente a las deformaciones, y las causas de esas deformaciones, de la historia contemporánea española. El término lógico del largo proceso, a la vez ideológico y estético, del ciudadano y escritor Valle-Inclán es la visión grotesca de la realidad histórica inaugurada en La farsa y licencia de la reina castiza.

El lenguaje achabacanado y de achulada degradación utilizado por Valle-Inclán en su farsa responde a una norma estilística que no es sólo reflejo expresivo del mundo degradado que el autor presenta en escena, sino instrumento máximo de distanciación entre éste y la realidad

histórica dramatizada.

Mediante un lenguaje y unas acciones en explosiva contradicción con los valores tradicionales de que son portadores los personajes que los sustentan, presenta el dramaturgo lo que de fantoche hay en cada uno de los modelos o tipos históricos elegidos, modelos -no se olvide- tanto de la monarquía, la aristocracia y el gobierno, como del pueblo, pues la degradación es expresada en los dos polos de la sociedad tradicional: monarquía y pueblo. Ahora bien, lo transpuesto grotescamente en la farsa no es sólo la España isabelina, sino un tipo de sociedad tradicional al que la sociedad española ha sido tan aficionada a mitificar tanto en el momento histórico en que Valle-Inclán escribía, como antes o después. Los nombres podrán cambiar, pero no sus significados.

La finalidad primaria de la visión grotesca de la historia española era la de provocar en el espectador la conciencia de extrañamiento necesaria con respecto a su realidad histórica. Sólo de

esa conciencia del extrañamiento, que le transformaba en extraño lo familiar, era posible alterar sustancialmente la mirada histórica del espectador. La estética de lo grotesco, aplicada por Valle-Inclán a la Historia, lejos de ser sólo una «opción puramente formal» —como ya vio también Monleón 2— era, mucho más radicalmente, un procedimiento de transformación ideológica de la visión histórica de la realidad. Sin embargo, Valle-Inclán se dio cuenta inmediatamente de que la visión grotesca de la historia y su correlato estético —la farsa— implicaban un peligro: imposibilitar la identificación entre el espectador y su realidad histórica. La visión grotesca de la historia procuraba el distanciamiento, el cual era la condición sine qua non, pero de carácter instrumental, para la transformación del punto de vista desde el que debía verse la historia. Quedarse en la mirada distanciada no le pareció suficiente. El esperpento fue la solución estructural al problema planteado: integrar dialécticamente la mirada distanciada, consustancial a la visión grotesca de la realidad, y la visión identificada, consustancial a la visión trágica de la realidad.

Raro es el crítico que no ha señalado lo que de esperpéntico había en La farsa y licencia de la reina castiza. Tal afirmación no me parece del todo exacta. En la farsa había, en efecto, procedimientos artísticos similares a los utilizados en el esperpento, pero todavía no se daba lo esperpéntico, puesto que esto sólo se dará cuando Valle integre dialécticamente la visión grotesca y la visión trágica de la realidad, integración no dada todavía ni en el ciclo mítico de las Comedias bárbaras ni en el ciclo de la farsa. El esperpento, por virtud de esa integración, irá más allá —según ya dije en una lección anterior— tanto de las formas

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> El teatro del 98 frente a la sociedad española, Madrid, Cátedra, 1975, pág. 100.

del teatro del grotesco como de las formas del teatro épico. El esperpento es la forma de expresión dramática de la realidad más ambiciosa, por integradora, de las creadas por el teatro occiden-

tal contemporáneo.

La diferencia fundamental entre la visión grotesca de la historia en La farsa y licencia de la reina castiza y la visión esperpéntica de la historia en La hija del capitán, sin que sea óbice la similaridad de procedimientos estilísticos, radica. a mi juicio, en esto: la visión grotesca, al dar deformada en el escenario la realidad histórica, distancia de ésta la mirada del espectador, primer paso para una terapéutica de la mirada, pero no le conduce a ningún tipo de identificación entre el universo deformado del drama y su propio universo, no menos deformado. La visión esperpéntica, en cambio, al presentar simultáneamente el estereotipo de la realidad histórica y su imagen deformada obliga al espectador a detectar idéntica relación en su propia circunstancia histórica.

#### La visión dialéctica

El dramaturgo que con mayor profundidad y más brillantemente la ejemplifica es, sin duda, Buero Vallejo. Hasta el momento ha estrenado cinco dramas históricos, cuatro con materia española (Un soñador para un pueblo, 1958; Las Meninas, 1960; El sueño da la razón, 1970, y La detonación, 1977) y uno basado en un episodio de la Francia prerrevolucionaria del siglo XVIII (El Concierto de San Ovidio, 1962).

Circunscribámonos a considerar las líneas mayores de fuerza de sus tres primeros dramas españoles, sin entrar en el análisis particular de

cada uno de ellos.

Los tiempos históricos respectivos de los tres dramas, por el orden en que los he citado, son la España reformista dieciochesca del «despotismo ilustrado», la España inquisitorial, formalista y corrompida de Velázquez y la España represiva de los años del terror organizado de Fernando VII,

la de la vejez de Goya.

En Un soñador para un pueblo asistimos al proceso de derrota y fracaso de los sueños reformistas del ministro Esquilache. Sus sueños, llevados a la acción mediante medidas concretas, se fundan en la creencia y en la esperanza ilustrada de que el pueblo, provisionalmente en situación de minoría de edad política, llegará a ser, si se le suministraran los medios y la ocasión, mayor de edad políticamente, y podrá comprender y ser dueño de sus destinos, cuando alcance la edad de conciencia que le haga libre por ser responsable. Frente a esta gestión política afirmativa se opone, subrepticiamente, otra de signo negativo que parte del principio, políticamente establecido e interesadamente inamovible, de que el pueblo es siempre y, por definición, menor de edad e incapaz por naturaleza para comprender, y al que, por tanto, no vale la pena educar. Consecuentemente, es lícito y es lógico manipularlo como instrumento ciego, incapaz de transformación interior orgánica, incapaz de lucidez e incapaz de juicio. La única precaución a tomar, dada la peligrosa impredictibilidad del instrumento, es la de controlar su ceguera mediante el uso apropiado de algunos mitos, con función de cebo, como son los del patriotismo nacionalista o la tradición sacrosanta, haciéndole creer —para eso está la propaganda organizada desde arriba— que es él, el pueblo, quien decide por la violencia la marcha de la Historia.

En el drama asistimos al triunfo de la gestión política negativa. Esquilache, para evitar una guerra civil, renuncia al poder y a su sueño reformador, pero no sin desenmascarar a los verdaderos culpables, entregándolos al juicio del pueblo,

único que tiene el derecho de juzgar, pero que no los juzgará, porque, manipulado como objeto, se le habrá alienado la capacidad, la oportunidad

y el derecho de juzgar.

En Las Meninas se nos convierte en testigos de un mundo caracterizado por la corrupción moral, la irresponsabilidad individual, la ocultación de la verdad, el formalismo retórico y hueco, el dominio de mitos que no son sino flatus voci (el de la grandeza de la patria, la pureza de la fe, el orden y la felicidad), pero que funcionan como instrumentos de alienación al servicio del orden establecido, que declara como ilegal toda puesta en cuestión del orden y de sus fundamentos, todo conato de rebelión, todo asomo de protesta y todo desacuerdo. En el interior de ese mundo, Velázquez, el intelectual, vive -como él mismo afirma— «el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos». Pero esto no basta. Velázquez aprende de Pedro, antiguo modelo del pintor, y representante del pueblo, cuya vida ha consistido en convertir en acto lo que es actitud intelectual en Velázquez, que no basta la voluntad de no pactar. Cuando Pedro muere en la calle a manos de la justicia oficial por haberse rebelado contra la injusticia real. Velázquez rompe el silencio v. asumiendo la muerte de Pedro, dice públicamente la verdad, convirtiéndose en acusador. Su palabra es su acción.

En El sueño de la razón Buero sumerge al espectador, por distintos procedimientos de extraordinaria originalidad y riqueza técnicas, en los que no me es posible detenerme aquí, en el interior de una conciencia —la de Goya— atrapada en el centro de la férrea y sutil tela de araña del terror que el poder ha tejido, pacientemente, en torno a sus víctimas. Si Velázquez podía luchar cara a cara con un antagonista, que no era naturalmente sólo un individuo, sino un mundo difuso encarnado en individuos que lo significaban; si, del

mismo modo, Esquilache luchaba contra un mundo visible también en sus distintos niveles, e, igualmente, encarnado en individuos concretos contra los que era posible una acción, interior o exterior, del protagonista, a Goya, en cambio, se le niega la posibilidad del combate abierto y de frente, pues su antagonista, su torturador, permanece invisible. Invisibilidad que lo hace todavía más terrible. Es un mundo sin rostro y sin voz. dentro del cual, y no frente al cual, Goya se debate dándole rostro y voz. Como Goya, el espectador se encuentra atrapado dentro de un mundo que sólo se revela en el interior de la conciencia del protagonista, que es, de consuno, la conciencia de España, la del pasado y la del presente

La unidad fundamental de los dramas históricos de Buero Vallejo radica en la conexión dialéctica que el dramaturgo establece entre pasado y presente. En el pasado histórico busca Buero -como siempre sucede en todo auténtico drama histórico- momentos de «crisis» cuyas opuestas o conflictivas opciones encarna en personajes individualizados, evitando incurrir en dos errores: el de construir antihistóricamente el pasado, despojado de sus particularidades propias, como simple y pura imagen analógica del presente, y el de presentar el pasado per se, olvidando que éste sólo existe por el presente y desde el presente. Las fuerzas históricas en conflicto que la acción plasma escénicamente, significan simultáneamente, por virtud del marco ideológico de instalación del autor y del espectador, tanto en relación con el pasado como en relación con el presente, y es en esa captación simultánea del doble significado de la acción donde tiene lugar la síntesis dialéctica, puesto que el marco ideológico, homogéneo para autor y espectador, que preside la construcción de la acción y la selección de los materiales históricos, establece, ipso facto, todo un sistema de

relaciones de causalidad entre el pasado y el presente. Cuando el drama termina el pasado no se cierra sobre sí mismo, sino que se abre el presente y es en éste donde el espectador debe encontrar las respuestas últimas. Si se me permite la simplificación, los dramas históricos de Buero plantean una pregunta al pasado, cuya respuesta se encuentra en el presente, y es al espectador a quien se le invita a establecer la relación dialécti-

ca entre la pregunta y la respuesta.

Por otra parte, la originalidad, dentro del teatro contemporáneo, del «modelo» de drama histórico construido por Buero Vallejo, reside, en mi opinión, en que invalida y muestra lo artificioso y hasta arbitrario —a mi juicio, claro— de la dicotomía que la crítica dramática de los últimos años ha venido operando entre la dimensión distanciadora y la dimensión identificadora del drama, hasta el punto de proponer una separación o una oposición funcional entre el llamado teatro de identificación y el teatro de distanciación. El drama histórico de Buero hace ver que la distanciación y la identificación son funciones complementarias de la estructura dramática.

# La visión sincopada

Este otro tipo de drama histórico está construido como un reportaje dramático, combinando la estructura episódica de la cronice-play y las técnicas del teatro-documento. Sus características más obvias son: 1) la sustitución del héroe individualizado por el héroe colectivo o plural, despojado de su status como héroe y degradado —en sentido dramático y no ético— al nivel del «hombre sin cualidades», humilde y sin conciencia de su protagonía, vapuleado por las fuerzas caóticas de la historia, víctima de las circunstancias, sacudido al vaivén de fuerzas históricas que ni ha

creado ni entiende; 2) el proceso histórico aparece sincopado en momentos significativos que, enlazados por el modesto héroe plural, alcanzan en él y a través de él su unidad tanto dramática como de sentido; 3) la mezcla, bien por vuxtaposición o por coordinación, de personajes históricos y personajes ficticios, así como de parlamentos, discursos, documentos y noticias históricas y de acciones ficticias; 4) la incorporación de fotografías, secuencias documentales, canciones, proclamas, utilizadas como material visual o auditivo de fondo, en contraste con el contenido de las situaciones o como ilustración de ellas, y 5) la ruptura constante de la acción, sincopada también en una sucesión de cuadros que hacen progresar cronológicamente a saltos la acción dramática.

De entre las varias piezas que pertenecen a esta modalidad de drama histórico citaré sólo dos: El camarada oscuro (1972), de Alfonso Sastre, e Historia de unos cuantos (1970), de Rodríguez Méndez.

La pieza de Sastre, subtitulada «melodrama histórico», forma parte de una colección de obras, casi todas inéditas y no estrenadas, que su autor reunió en un volumen mecanografiado con el título de Teatro penúltimo, escritas entre 1965 y 1972. El hilo conductor, tanto argumental como semántico, viene dado por Ruperto, humilde, irrisorio y magnífico «héroe» —aunque no, claro, en sentido aristotélico, sino en sentido esperpéntico— cuya vida se nos cuenta en 26 cuadros, desde su nacimiento en una simbólica cuadra-portal de Belén hasta su entierro un día de lluvia en un cementerio civil, con asistencia, entre otros, muy pocos, del autor —Alfonso Sastre— y de guardias grises y policías de paisano, que patrullan por el patio de butacas, vigilando a actores y público, y hacen una sola detención: la de Sastre.

Todos los traumas de la historia española del siglo xx —la acción comienza en la Barcelona de 1902 y termina en el Madrid de los últimos años del franquismo— van siendo actualizados en la escena, asociados a la vida de ese pobre y minúculo Ruperto, Don Nadie Español, tan entrañable, tan ingenuo, tan desvalido y tan entero, sin embargo. Él es el centro, sin conciencia de serlo, de una historia de pesadilla, una historia a punto muchas veces de ser otra historia distinta, frustrada en cada ocasión por los mismos «hados», desviada por las mismas fuerzas, aunque sus nombres, apellidos y circunstancias vayan cambiando en la superficie.

Fundamentalmente estriba en una visión antidialéctica de la historia, por voluntariamente unilateral —y de ahí su subtítulo de «melodrama»— desconocemos cuál sería la capacidad de impacto de la obra sobre un público representativo de todas las Españas, y las reacciones de éste: ¿cólera?, ¿amargura?, ¿pesimismo?, ¿esperanza?, ¿desengaño? El único modo posible de veri-

ficación sería su estreno.

En cuanto a Historia de unos cuantos -a la que podrían sumarse otras del mismo autor: El círculo de tiza de Cartagena (1960), La mano negra (1965), Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga (1965)— es una crónica dramática de la España popular, encarnada en dos humildes familias de barrio madrileño, enfocadas en varios momentos claves de la historia contemporánea de España: 1898, boda de los Reyes y atentado de 1906, 1920 y guerra de Marruecos, 1921 y derrota de Melilla, final esperanzado de la década de los 20, 14 de abril de 1931 y llegada de la Segunda República, fiesta con fondo de luchas callejeras durante uno de los últimos años de la República, julio de 1936, 18 de julio de 1939, noche en los años 40. A través de esos diez momentos de la historia pública española, concretados escénicamente sin abstracción ninguna, desfila ante nuestra conciencia una veta muy honda de la intrahistoria en su fluir cotidiano, con sus pequeños esplendores y miserias v sus contradictorias ilusiones v esperanzas. El hilo dramático conductor de este reportaje, escrito desde la ilusión retrospectiva y la desesperanza actual, como una especie de porvenir frustrado del pasado, lo encontramos en la integración dialéctica, aunque por vía sincopada, de lo que pudo haber sido y lo que fue, polos históricos, a la vez que dramáticos, que mutuamente se sostienen y se destruyen a la vista del espectador. A lo largo y a lo ancho del drama cruza la sombra del Caín machadiano, imponiéndose como una presencia invisible, un fatum, un «destino» histórico al que su autor no nombra.

En el fondo, el verdadero héroe de esta modalidad del drama histórico es el que también ha permanecido invisible, el que la Historia —con

mayúscula— marginó.

## La visión épica del pasado inmediato

He reservado para el final otro tipo de drama histórico, abundante también en el teatro europeo contemporáneo, que toma como asunto el pasado inmediato, estrechamente conectado todavía con el presente del autor y de sus públicos. En estos dramas suele fallar forzosamente una de las características asociada tradicionalmente al género del drama histórico: la distancia o alejamiento del pasado. El pasado inmediato —casi co-presente— se constituye, sin embargo, en una profundización del presente, con lo cual viene a coincidir en el fondo con una de las dimensiones consustanciales a todo drama histórico: hacer ver

la historia -- no importa si alejada o próxima--

como la «profundidad del presente» 3.

No es éste el lugar para discutir -pues no estamos trazando aguí la evolución interna de un género- en qué sentido caben estos dramas del pasado inmediato dentro del campo semántico de la definición standard de drama histórico, ni en qué modos desbordan y amplían el contenido de esa definición. Para ello sería necesario redefinir el género mediante el análisis crítico de los principios que fundamentan la noción misma de género. En todo caso, la noción misma de género es una noción histórica, y como tal sujeta a la ley del cambio y, en consecuencia, a la interacción constante de la sincronía y la diacronía del sistema. Para decirlo con palabras del gran crítico literario ruso Mikhail Bakhtin: «El género es siempre el mismo y otro, siempre viejo y nuevo al mismo tiempo. Renace y se renueva en cada etapa de la evolución literaria y en cada obra individual. (...) El género vive en el presente, pero se acuerda siempre de su pasado, de su origen. Representa la memoria artística a través del proceso de la evolución literaria. Por ello mismo está en condiciones de garantizar la unidad y la continuidad de esta evolución» 4.

Dos autores españoles he elegido como representantes mejores de este tipo de drama histórico: Max Aub y Rafael Alberti. Ambos, como es de sobra conocido, pertenecen a la llamada generación de los años 20 (=del 27 ó del 25), la de Lorca, pero los dramas que voy a considerar fueron escritos entre 1939 y 1956, siendo así radicalmente coetáneos de la primera década y media del franquismo, con la particularidad interesante de haber sido creados extramuros de la sociedad

<sup>4</sup> Traduzco de la edición francesa de *La poétique de Dostoievski*, París, Seuil, 1970, pág. 151.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Alexandro Cioranescu, L'avenir du passé, París, Gallimard, 1972, pág. 36.

de censura, aunque ideológicamente dirigidos contra ella.

Precisamente en 1956 escribía Max Aub, desde su exilio mejicano, estas palabras que podrían servir de lema a sus dramas históricos: «el paso del tiempo, hasta hoy, no lleva a mis personajes a rectificar nada de lo dicho: todo está igual. Si no fuera así, tampoco enmendaría los planos; cuanto escribí, si algún valor tiene, es el del testimonio...» <sup>5</sup>.

De los cinco dramas históricos de Max Aub (De un tiempo a esta parte, 1939; San Juan, 1943; Morir por cerrar los ojos, 1944; El rapto de Europa, 1946, y No, 1952) voy a referirme solamente al primero de ellos. Ninguno de estos cinco dramas ha sido estrenado en España. En cuanto a Alberti, voy a considerar Noche de guerra en el Museo del Prado (1956), tampoco estrenado toda-

vía en España.

Los dramas históricos de Max Aub enfocan principalmente la tragedia de una colectividad: los judíos en San Juan, la Francia ocupada por los nazis en Morir por cerrar los ojos, las víctimas del nazismo en El rapto de Europa. Más que un teatro de caracteres es un teatro de situaciones dotadas de un gran poder desenmascarador, pues lo que se propone el dramaturgo no es plasmar el drama de unos individuos, sino el drama colectivo de un pueblo. Cada uno de los personajes alcanza su plenitud de sentido dramático por su función de catalizadores o, más exactamente, de polos de tensión a través y alrededor de los cuales la historia se hace drama. Aunque el resultado sea semejante al de las crónicas dramáticas de Shakespeare —una imagen y una profunda toma de conciencia desenmascaradora de la historia— los procedimientos son, naturalmente distin-

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Nota introductoria a Tres monólogos y uno solo verdadero, México, Terontle, 1956.

tos, pues a la estructura circular y cerrada de las piezas históricas de Shakespeare, sustituye Max Aub un tipo de construcción épico-perspectivista absolutamente abierta.

Max Aub convierte al héroe colectivo —el antiguo coro trágico— en protagonista del drama de la historia occidental contemporánea, multiplicando sus voces y sus rostros, a la vez víctima y ver-

dugo, perseguidor y perseguido.

La formulación dramática más intensa de esa tragedia colectiva la encuentro en el extraordinario monólogo titulado *De un tiempo a esta parte*, monólogo que es, en el pleno sentido de la palabra, y sin equívocos o fáciles asociaciones, un caso excepcional de teatro épico, raras veces cultivado en la forma dramática específica del mo-

nólogo.

El héroe -protagonista, agonista y coro a la vez- es una mujer de sesenta años, Emma, que habla, habla, habla, desde el fondo insondable de su soledad y su miseria, desde el fondo mismo del infierno, de noche, en Viena, en 1938. Habla a su marido, muerto en Dachau, y habla también a sí misma, porque, como ella dice, «para mí los otros soy yo, yo sola, y los muertos». De lo que habla es de sí misma, de la tragedia de sí misma v de sus muertos. Y en esa tragedia, contada, confesada, vivida y vuelta a vivir por la palabra, está entera, alucinante, desgarradora, la tragedia de una familia, de una nación, de todo un mundo, de la condición humana en un momento de su historia real, concreta. Palabra a palabra cobran presencia en la escena, de una manera desnuda. sin artificio, de modo limpiamente dramático, hombres, mujeres, niños, masas y crímenes, crueldades, humillaciones y el absurdo, la locura, el miedo, el odio. Cada palabra lleva en sí toda la potencia de la acción y provoca en el espectador la piedad y el horror de las grandes tragedias.

Cuando Emma termina de hablar, antes de de-

cir su última frase, que es un grito de esperanza cargado de poder catártico, el espectador ha vivido por la virtud de la palabra de un sólo personaje, todo un drama con una acción completa y compleja: el drama de la historia alucinada de la Europa de la segunda guerra mundial.

Noche de guerra en el Museo del Prado es la mejor pieza del teatro político de Alberti y, a la vez, un valiosísimo y original ejemplo de teatro

histórico popular.

En el Prólogo el autor narra los sucesos ocurridos veinte años antes, en noviembre de 1936: el salvamento de los cuadros del Museo del Prado. trasladados por milicianos a los sótanos del Museo para protegerlos de los bombardeos de las tropas franquistas que atacan Madrid. La narración del autor, que va hablando de algunos cuadros famosos de Rubens, Velázquez, Fra Angélico, Tiziano y de dibujos y aguafuertes de Goya, es auxiliada por la proyección cinematográfica, simultánea al discurso, de las pinturas y dibujos y, a la vez, interrumpida, pautada y completada por las voces individuales o en coro de los personajes de los cuadros, dibujos y aguafuertes. Alberti consigue crear así una eficaz introducción épico-dramática al tema de la obra: «una noche de guerra de Madrid, durante los días más graves del mes de noviembre de 1936».

La acción del largo acto único tiene lugar en la sala grande del Museo del Prado. Al levantarse el telón se oye el cañoneo lejano de los sitiadores del Madrid de 1936. Concitados por el ruido de esta guerra se congregan para levantar una trinchera y organizar la defensa personajes de otra guerra, la de la Independencia, tal como Goya los inmortalizó en Los fusilamientos del 3 de Mayo y en algunos de sus dibujos y aguafuertes. Cada uno de ellos viene a combatir con las mismas armas de entonces en la misma guerra en que luchó y por las mismas causas, y a morir de nue-

vo con el mismo heroísmo y la misma rabia con los que ya murió. Su guerra y la nueva guerra, cuyo sonido (cañonazos, ráfagas de ametralladora, bombardeo, sirenas de alarma) determina palabras y acciones de los personajes, quedan identificadas dramáticamente en una única y sola guerra: la guerra del pueblo español sitiado. Esta estupenda metáfora en acción suscita todo un sistema de correlaciones de sentido, obligando al espectador (o al lector) a una auténtica y espontánea síntesis dialéctica, mediante la cual el sitio de Madrid del 36 se carga de todo un complejo de valencias históricas concretas.

A estos personajes, a cuyo cargo está la acción principal, vienen a unirse, aunque sin fusionarse escénicamente con ellos, tres parejas más —una histórica (el rey Felipe IV y su bufón, el enano Don Sebastián de la Mora), otra mitológica (Venus y Adonis) y otra bíblica (los arcángeles Gabriel y Miguel)— que aparecen sólo en sendas escenas. La función dramática de estas tres parejas es la de ampliar semánticamente el contenido del drama, bien como víctimas de la agresión —Venus y Adonis o el amor y la paz asesinados por el nuevo Marte; el arcángel de la Anunciación a quien la agresión le ha impedido terminar su mensaje a María—; bien como culpable irresponsable—el rey Felipe IV— cuya figura y actuación está tratada por el dramaturgo con clara y consciente técnica de esperpento valle-inclanesco.

La última escena del drama, de extraordinaria riqueza plástica y de gran intensidad dramática, está construida también con técnica esperpéntica. A los personajes goyescos ya citados se unen otros nuevos «correspondientes —dice una acotación—a una gran comparsa, muy semejante a la titulada por Goya "El entierro de la Sardina". Entran a escena en el momento en que la sirena de alarma que registra la presencia de aviones de bombardeo alcanza su máximo», oyéndose, coincidiendo

con ella, dice la misma acotación, «un ruido infernal producido por la atroz estridencia de trompetillas, matracas, ralladores, cacerolas, guitarras, tambores y pitos...». «Es la comparsa de los lisiados, de la miseria, del hambre negra española.» Traen dos figuras cubiertas, que, a ser destapadas, serán juzgadas y ejecutadas por el tribunal popular. Una figura, que aparece como «un enorme sapo de ojos saltones de rasgos humanos, en traje militar: espada al cinto, gran banda al pecho y condecoraciones», representa a «don Manuel Godov. ¡El Generalísimo! ¡El príncipe de la Paz! ¡El choricero! »; la otra figura, «viejo pelele de cara amarillenta, desgreñados cabellos y largo traje negro de encajería» representa a «la señora de Don Carlos IV. ¡La Reina María Luisa!... ¡La Gran puta! ». En la escenificación del juicio y ejecución de ambas figuras, «símbolos de la desvergüenza y la tiranía» despliega Alberti todos sus poderes de poeta dramático.

Alberti, en lugar de situar la acción dramática en el pasado, integra el pasado en una acción dramática situada en el presente, con lo cual, de modo original y eficaz, hace funcionar —lo mismo que Buero y Sastre— la técnica del distanciamien-

to como técnica de la identificación.

El heroísmo del pueblo, la espontaneidad para la unión y la resistencia, su capacidad para el desplante y para la gracia, su conciencia de la causa como causa popular, su reacción a la injusticia y a la traición de que son víctimas, los horrores y crueldades de la guerra, la ejecución simbólica de los culpables reflejan simultáneamente, integradas en una unidad dramática y escénica e identificadas en forma y contenido, dos noches de guerra distantes en el tiempo —1808, 1936—, pero unívocas en significado. Los personajes de 1808—el Fusilado, el Manco, el Amolador, la Maja, el Torero, el Estudiante, el Fraile, el Ciego, las tres Viejas, el Descabezado—, héroes de la resistencia

contra las tropas napoleónicas, sin dejar de ser lo que fueron, son los nuevos héroes de la resistencia contra las tropas franquistas, con la particularidad de que el tiempo del drama no es sólo el pasado absoluto ni el presente actual, sino el presente histórico, superación e integración, a la vez, de ambos. Del mismo modo, cada término de la acción y de la palabra del drama plasma escénicamente el fue y el es como expresiones dramáticamente simultáneas de una sola y misma realidad. Con lo cual el sentido político de esta pieza no dimana sólo de la palabra ni de la acción como totalidad ni de las situaciones como entidades escénicas particularizadoras, ni de la conjunción de las tres, sino de la pura estructura dramática.

# Dos procedimientos de construcción

#### El anacronismo

Todo lector del teatro clásico español recordará, sin duda, cómo los críticos ilustrados y menos ilustrados de formación neoclásica y de mentalidad neoaristotélica a ultranza arremetieron contra lo que, desde su código estético, consideraban uno de los defectos graves del teatro barroco: los anacronismos.

El anacronismo constituye hoy, en no pocos dramas históricos contemporáneos, una técnica, conscientemente adoptada, con función muy precisa, y no por falta de sentido histórico del pasado. Esto, valga el inciso, nos hace pensar en la necesidad de reinterpretar, desde nuevas perspectivas, la verdadera función dramática del anacronismo en aquel teatro clásico. Circunscribiéndonos al presente vamos a considerar uno sólo de

los dramas históricos de Alfonso Sastre, M.S.V. (o La sangre y la ceniza) incluido en la misma colec-

ción de Teatro penúltimo 6.

M. S. V. son las iniciales de Miguel Servet de Villanueva, el gran heterodoxo español condenado a morir en la hoguera, en Ginebra, por Calvino, el 27 de octubre de 1553. En esta obra se nos representa en un prólogo, diecisiete cuadros y un epílogo la última etapa de la vida de Miguel Servet, desde sus días de corrector de pruebas en una imprenta de Lyon hasta su encarcelamiento, juicio y muerte en la hoguera en Ginebra. Sastre ve, y nos hace ver, a Servet, como años antes a Guillermo Tell (Guillermo Tell tiene los ojos tristes, 1955), como modelo del héroe de la libertad, en lucha tenaz y sin cuartel contra toda forma de tiranía, en la que encarna la figura, con valor arquetípico, del intelectual acosado, insumiso, rebelde y, a la postre, torturado y eliminado por los representantes del poder establecido.

Aunque Sastre se ha documentado cuidadosamente para construir su drama, y utiliza en él documentos, personajes, discursos y sermones históricos, rompe sistemáticamente —y es lo que aquí nos interesa- el plano histórico, desde el prólogo hasta el epílogo, mediante el uso continuo y deliberado del anacronismo, convertido en procedimiento dramático de doble función: distanciamiento abrupto del pasado, rompiendo la ilusión teatral, e identificación no menos abrupta con el presente del espectador, presente no necesariamente español, sino occidental. Al mismo tiempo, y como consecuencia inmediata, la técnica del anacronismo pretende hacer tomar conciencia al espectador de la coincidencia e identidad de situación —la de la enajenación— entre su propio tiempo presente y el tiempo pasado de Servet. Los

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Publicado en *Pipirijaina*, Textos, núm. 1, octubre 1976, páginas 34-102.

anacronismos son de muy distintos tipos: visuales, auditivos, lingüísticos, ideológicos. He aquí, enumerados, pues no puedo detenerme en su análisis, ni creo que necesiten comentario, algunos de ellos: himno nazi, brigada de investigación criminal, micrófonos, tortura eléctrica, fusilamientos en masa..., etc. A los que hay que añadir el estilo y el contenido de la argumentación de los personajes. El mismo sentido de ruptura y de choque dimana de la utilización de altavoces, proyecciones y maniquíes.

Por caminos distintos y desde distintas concepciones del drama histórico, dos dramaturgos españoles, Buero y Sastre, únicos a los que aquí hemos querido limitarnos, aportan al drama occidental la misma crítica interna de la dicotomía de las funciones identificadora y distanciadora de toda estructura dramática que los críticos occidentales parecen empeñados en defender. A estas dos voces se une, en defensa también de esa necesaria relación dialéctica entre identificación y distanciación, la de otro dramaturgo, José Martín Recuerda.

Fusión del espacio del actor y el espacio del espectador

Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca, de Martín Recuerda, que tuvimos en cuenta en la lección anterior en relación con el tema-estructura del espacio cerrado, nos suministra el ejemplo mejor de este procedimiento de fusión. Apenas los espectadores entran en la sala, y antes de que comience en el escenario la acción dramática, cuyo desarrollo los convertirá de ciudadanos particulares en público de teatro, se encuentran inesperadamente asaltados por una música y unas tonadillas populares de la Granada de principios del siglo xix, que los músicos, despla-

zándose por todas partes del teatro, confundidos con los sorprendidos espectadores, están tocando. Al mismo tiempo, el ambiente de fiesta de esa Granada de principios del XIX se complementa, intensificando su efecto, por la presencia entre los espectadores de unos personajes femeninos, que reparten flores, cantan y bailan vestidos como para ir a los toros. Los espectadores se encuentran participando en una fiesta, codo con codo con los músicos y las mujeres que, poco después, se van a convertir en actores de otra fiesta. Cuando esa otra fiesta comience en el escenario los espectadores habrán ya empezado, en realidad, a participar en ella, a ser envueltos en su atmósfera, en su mismo espacio físico. La fiesta que van a presenciar será una prolongación, a la vez que una provección, de una fiesta común a actores y espectadores. Un primer nivel de fusión o de coincidencia en lo mismo —la fiesta— de sala y escena queda ya establecido apenas se entra en el teatro. Éste, sin distinción de escena y sala, queda constituido como el lugar público de una fiesta común a actores y espectadores, sin ruptura ni descontinuidad entre los espacios del uno y del otro. El teatro es, desde el inicio, un continuum de acción colectiva. Continuum que se consolida, en el nivel de los signos visuales —los del decorado— por una nueva fusión: los pasillos de la sala se unen sin ruptura de continuidad con las empedradas cuestas granadinas del área escénica. Esos pasillos no son ya espacio semántico neutro, pues, vistos desde el punto de vista del espectador, no terminan al pie del escenario, sino que suben a él convertidos en empinadas calles granadinas; y, vistos desde el punto de vista del actor, son la prolongación de calles que descienden desde la escena y atraviesan, en ligera cuesta también, la sala del teatro. Esta segunda fusión física elimina la ruptura o la oposición entre los dos puntos de

vista y, consecuentemente, entre el espacio del ac-

tor y el espacio del espectador.

Además de estos dos signos visuales de fusión entre los dos espacios, elegidos entre varios otros de la misma índole en que no me puedo detener aquí<sup>7</sup>, hay otros signos de fusión auditivos y de acción, a los que voy a referirme brevemente.

En el escenario, vigilando la cancela del Beaterio donde están encerradas Mariana Pineda y las arrecogías, se pasean centinelas, soldados de la vieja infantería española. Mientras los vemos pasearse, fusil al hombro, oímos un *Te Deum*, cantado dentro por voces femeninas con sonsonete de canto de monjas. Ambos signos, al actuar simultáneamente sobre el espectador, establecen una relación entre soldados-carceleros y canto religioso de monjas, englobando dos dimensiones—la militar-represiva y la religiosa-ritual— de un momento de existencia histórica española, en un doble tiempo histórico: Granada del siglo XIX, España del siglo XX, fundidos espacialmente por los signos visuales ya mencionados.

También, al principio de la acción dramática, muda todavía, un hombre atraviesa el pasillo central de la sala y sube una de las cuestas que dan al escenario. Lleva un cubo con pintura, una brocha, carteles enrollados, escalera plegable de madera. Cuando llega arriba se sienta, lía un cigarrillo, se lo coloca en la oreja, coge sus utensilios y pega un cartel, uno más —pues hay ya varios en la sala y en el escenario— que esta vez todos vemos pegar. Quien lo está pegando ha seguido el camino que va de la sala al escenario. Pero antes de pegarlo ha mirado, como si se tratara de un sólo espacio, al público y a uno y otro lado de las calles. Parece que ha puesto el cartel para nos-

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Remito a la «Introducción» a mi edición del drama en la colección Letras Hispánicas, de Ediciones Cátedra, Madrid, 1977.

otros, que miramos. Pero, en seguida, nos damos cuenta de que no estamos solos, de que no somos los únicos que miramos. Detrás de ventanas y balcones, cuyos postigos se entreabren con sigilo, hay gentes, gentes que miran escondidas en sus casas. Las calles están desiertas, pero la ciudad no está sola, sino llena de gentes que vigilan desde dentro de sus casas. Esa ciudad no es otra ciudad, sino, por virtud de la conjunción de los signos teatrales de fusión que vengo enumerando, la misma ciudad en la que nosotros miramos y oímos lo mismo que miran y oyen las gentes escondidas en sus casas. Nos encontramos todos —esas gentes y nosotros— en el mismo espacio de una acción y de un recelo colectivos, puntuados por músicas, caraciones. Ta Daure y soldados armados

canciones, Te Deum y soldados armados.

Otro ejemplo, último que voy a mencionar. En un momento de extrema tensión, todos los personajes palmotean y taconean con violencia sobre el escenario, y las luces de la sala se encienden de pronto. Desde el espacio del público, unido por la luz al espacio escénico, actores que estaban invisibles entre el público, como éste estaba invisible en la oscuridad de la sala, se levantan para cantar y bailar en los pasillos, al mismo tiempo que los actores del escenario cantan y bailan en las calles y dentro de la prisión del Beaterio, fundidos sala, ciudad y prisión en un sólo espacio teatral: el de la fiesta española. Fiesta que, dejando el escenario, baja a la sala: las arrecogías, presas en el Beaterio, al bajar a ésta la transforman en prisión. Esta fusión creada por la acción, se intensifica mediante la simulación de barrotes de rejas de cárcel que se descuelgan del techo del teatro.

Martín Recuerda niega también como artificiosa la separación de las dos funciones —distanciación e identificación— de la acción dramática. Una de las aportaciones del drama histórico español al teatro contemporáneo vendría a ser, pues, la afirmación de la necesidad de la relación dialéctica entre identificación y distanciación, como consustanciales al género dramático. La una exige estructuralmente la otra, no la niega.

Land of the state of the land of the land

the second part is not a facility to be set

## De algunas contradicciones del teatro de la sociedad de censura

Me ha parecido conveniente dejar para esta última lección el enfocar más de cerca algunas de las contradicciones ya apuntadas en los días anteriores, y cuya raíz se encuentra en el problema de base de toda sociedad de censura. Contradicciones que tienen que ver con el llamado por mí «nuevo teatro», y muy especialmente con la modalidad de teatro no realista. Voy a ordenarlas en sucesivos puntos que den pie a una discusión.

Cada uno de estos puntos tácitamente propuestos para su discusión general, se refiere al teatro escrito, pero raras veces estrenado o publicado, en el interior de ese espacio histórico cerrado al que hemos venido refiriéndonos —el de la España de Franco— que terminó en noviembre de 1975. A partir de esa fecha, cuanto era historia presente empezó a convertirse en historia del pasado. Pasado, sin embargo, que todavía, por lo que se refiere a unas formas teatrales y a unas estructuras temáticas, puede describirse en presente.

La primera paradoja —tal vez fatal para muchos autores y para un crecido número de textos dramáticos— del teatro español podría formularse sucintamente en los siguientes términos: el autor y el texto puesto a prueba por la sociedad de censura tendrá que ser puesto a prueba de nuevo por la sociedad de contracensura. Escritos esos textos en un espacio histórico cerrado, ¿de qué modo podrían funcionar eficazmente en el nuevo espacio histórico abierto? Esos textos marginados hasta noviembre de 1975, ¿alcanzarán a salir de su marginación en el nuevo presente histórico? ¿Será posible, históricamente hablando, que un teatro creado intencionalmente como un ejercicio contra la falta de libertad pueda convertirse en ejercicio válido y vigente en la libertad?

Antes de intentar contestar, entre todos, a estas preguntas, instalémonos una vez más en el presente en que los dramaturgos del «nuevo teatro» español escribían su teatro. Y la instalación la haremos, una vez más también, utilizando el verbo en presente, aunque nos estemos refiriendo a lo que, felizmente para el porvenir del teatro es-

pañol, forma parte del pasado inmediato.

La mayoría de los dramaturgos del «nuevo teatro» español, cualquiera que sea su estilo dramático, escriben o pretenden escribir un teatro contestatario que destruva desde dentro -según ya dijimos- los «mitos», difusos o no, del sistema, haciendo ver o su falsedad, o su condición irrisoria o su poder enajenador. Una de las metas, tácita o declarada, que la obra dramática debe alcanzar es la eficacia o efectividad. Valga este testimonio de uno de los jóvenes autores, ya citado por mí en otra ocasión: «Creo que el fundamental problema con el que se enfrenta un autor actual es el de la efectividad. No podemos continuar haciendo un teatro para élites culturales, ¿qué sentido tiene esto?, ¿qué sentido tiene escribir teatro para una sociedad conformista que lentamente ha ido perdiendo su sentido crítico positivo y que en ningún momento va a necesitar de autores que vengan a poner en cuestión unas verdades tras las cuales se atrincheran con una desesperación tal, que consigue poner en evidencia la endeblez de sus postulados? Es totalmente necesario ir en busca del público del futuro allí donde éste se encuentre.»

Este texto de Matilla, con valor paradigmático, nos plantea varios problemas, que son, claro está, los del nuevo teatro español dentro de su contexto socio-político, pero también estrictamente dramatúrgico. Tratemos de señalarlos en sucesivos puntos de discusión:

1. El primero de esos problemas es el del público. ¿Se trata de un problema o de una aporía? En el presente radical en que el dramaturgo escribe, ¿cómo escribir para un público del futuro, para un público que no existe hoy sino como pura posibilidad imprevisible? ¿Es seguro que, de existir en el futuro, acepte un teatro escrito hoy para

mañana? Vayamos por partes.

No hay que seguir escribiendo o haciendo teatro para élites culturales. Estas, en todo caso, como tales élites constituyen una minoría, generalmente de extracción universitaria, y, en general convencida ya de aquello mismo que se le predica. Es el eterno problema de todo «teatro político». Quiero decir: declaradamente político. Del mismo modo, los autores pertenecen, con contadas excepciones, a esas mismas élites. ¿De qué manera el teatro podrá llevarles del convencimiento a la acción? El público burgués (en sentido socio-económico) instalado en sus verdades, que son aquéllas que no ponen en peligro su statu quo, ¿estará dispuesto a aceptar las «otras» verdades, es decir, las que cuestionan dicho statu quo? Finalmente, ¿no habrá que dirigirse al público popular, al pueblo? Ahora bien, el pueblo -y no nos detengamos en la imprecisión semántica de la entidad— es muchas cosas, menos una: público. Y ello por virtud de haber sido desalojado desde el siglo xix, en un fatal proceso históri-

co, de los lugares donde se concentró el fenómeno teatral: los locales llamados teatros. Consecuencia obvia: habrá que rescatar el fenómeno teatral de los teatros. De sus lugares de secuestro. Si la montaña no viene a Maĥoma, Mahoma irá a la montaña. Es lo que hará el grupo de Teatro Lebrijano o, fuera de España, entre los trabajadores de la emigración, Tábano, Sin embargo, la solución no está sólo en sacar el teatro de los teatros. sino, en el interior mismo de éstos, en crear nuevas formas teatrales o en alojar nuevos significados en viejos moldes populares y, aparentemente inofensivos: la revista musical (Castañuela 70) o el cante hondo (Quejío). En todo caso, por lo que al público se refiere en términos de efectividad. y cara al futuro, la táctica a seguir es... destruir al público de teatro. Me explico: la eficacia del teatro sólo puede venir de la negación dialéctica del «público de teatro». Sólo destruyendo metódicamente la entidad a la que llamamos «público de teatro», la cual es el resultado de un largo proceso de enajenación, recobrará el teatro todos sus poderes de libre celebración colectiva y su eficacia social perdida.

Lo primero, pues, que está necesitado de discusión esclarecedora es el problema del público. Con Larra, podemos preguntarnos, ¿quién es el público?, ¿dónde está?, ¿cómo llegar eficazmente a él? No olvidemos, sin embargo, el carácter necesariamente dual de ese público del nuevo teatro español: público abstracto, entidad intencional—el público del futuro para el que escribe el autor—, por una parte; y público real, entidad visible —único existente en el presente—, por la

otra.

2. Porque pensamos que el verdadero problema, el de base, es el de la naturaleza contradictoria del público —y esto en términos generales nos parece válido no sólo para el nuevo teatro espa-

ñol, sino para el nuevo, o, mejor, los nuevos teatros occidentales— nos atrevemos a pensar, asimismo, que lo que define esencialmente al nuevo teatro español en sus dos formas mayores —realista, antirrealista— es su naturaleza contradictoria. Ambas esferas de contradicción —la del público y la de la obra teatral— son, a su vez, producto, reflejo y respuesta de y a las contradicciones inherentes a la sociedad de censura española, contradicciones que podemos resumir así: necesidad o vocación de libertad, miedo o incapacidad para la libertad.

Veamos, a nivel de la obra dramática y de su

autor, algunas de esas contradicciones.

3. Una parte de los autores no quieren dirigir su obra a las élites culturales, sino a un público, o, para ser más exactos, públicos populares. Sin embargo, un tanto por ciento bastante elevado de esas obras adolecen de una «fábula», unos personajes y un lenguaje deshumanizado, resultado de una operación previa abstractiva y alegorizante. Tanto las situaciones sucesivas en que la acción se estructura, como los personajes o como el lenguaje tienden a ser signos-instrumentos al servicio de la ideología contestataria del autor. Una de las metas que el autor teatral se propone es la crítica, la denuncia, el desenmascaramiento de la historia nacional, o, incluso, de la realidad occidental, incluida en ella la española. Como tal crítica no pueda hacerse directamente, se acude, como es lógico, a todo tipo de lenguaje (escénico o no) indirecto u oblicuo: parodia, caricatura, alegoría, abstracción. Cada texto es, así, el pretexto para una compleja red de subtextos. Y cada uno de éstos se organiza no en torno a o a partir de una acción y unos personajes -pues ambos funcionan sólo como signos de camuflaje-, sino alrededor de lo que podríamos llamar el subtexto base: la crítica del sistema. Ahora bien, tal subtexto base, en vistas a la posibilidad del estreno, para lo cual hay que burlar la estrecha y cerril vigilancia de los cancerberos censores de turno, ha tenido que sufrir por parte de su autor una serie de manipulaciones codificadoras que han hecho de él un texto en clave. Como consecuencia lógica será necesario por parte del espectador la correspondiente operación de descodificación, operación que exige, claro está, un esfuerzo intelectual constante durante la representación, si es que ésta llega a producirse. Podemos, pues, preguntarnos: ¿es el estilo en clave el más eficaz cara a un público popular? ¿No hay una contradicción fatal entre el público buscado y el estilo dramatúrgico empleado?

4. Otros autores escriben textos o espectáculos, más o menos alegóricos, elementales. Tan elementales que rozan la puerilidad o caen de lleno en ella. En dichas obras no hay, naturalmente, nada que descodificar. Sus claves o sus máscaras —a nivel de lenguaje, de situación o de personaje— pueden ser descifradas o interpretadas sin esfuerzo por menores de edad mental. ¿A quién va dirigido tan elemental teatro didáctico? Si a los públicos populares, hay que pensar que éstos, más que teatro necesitan dosis masivas de desarrollo mental. Ahora bien, yo no puedo creer que el pueblo español sufra de tan alto índice de cretinidad. Por otra parte, el «pueblo» no va a los Colegios Universitarios donde los grupos independientes representan ese tipo de obras didáctico-crítico-elementales. Quienes van son las élites culturales, las cuales, lógicamente y por definición, no son menores de edad mental. ¿Dónde está, entonces, la eficacia de tan transparentes alegorías? Aquí transparencia y profundidad no coinciden. Transparencia es aquí reducción a un nivel de puerilidad.

5. El fenómeno artístico de la reducción nos lleva a un nuevo punto que vale la pena discutir. Toda representación paródica de la realidad, estribada en una visión ideológica contestataria de esa realidad, utiliza, en general, las distintas técnicas de reducción, siendo una de sus finali-dades la de hacer ver las líneas de fuerza de la realidad en cuestión, su esqueleto, al modo de una radiografía en blanco y negro, que sólo destaca los huesos. Ahora bien, a diferencia del esperpento valle-inclanesco, un crecido número de piezas del nuevo teatro español opera la reducción no a nivel dramatúrgico, sino a nivel ideológico. Y el gran riesgo de todo tipo de reducción ideológica es el de un empobrecimiento de la sustancia de la realidad, siempre compleja y profundamente dialéctica, y siempre trascendente a la misma ideología. La reducción ideológica, en lugar de dar relieve a los núcleos mayores de significación de lo real, sin renunciar al juego dialéc-tico de esas significaciones, mostrando su insobornable dinamismo, incurre en el vicio de parcializar o amputar los contenidos de la compleja red de significaciones de lo real. Con lo cual se sigue minando la eficacia del producto final —la pieza teatral- sobre el posible espectador.

Dada la marginación del autor teatral dentro de la sociedad en la que escribe y dada la importancia, dentro de ese contexto socio-político controlado por la censura, que el dramaturgo marginado da al contenido crítico de su obra, sucede que, por ejemplo, los personajes difícilmente suelen rebasar su condición de portavoces irrisorios del discurso crítico desenmascarador del autor, reducidos siempre a su naturaleza de puros signos ideológicos o de simples instrumentos críticos. Atenidos, como personajes, a su carácter instrumental, su palabra introduce, uno tras otro, varios temas cuyo encadenamiento, nunca dramático, siempre ideológico, hacen progresar la pieza

no como una acción, por tanto sin situaciones conflictivas, sino como una yuxtaposición de momentos simbólicos. Cada pieza viene a ser, estructuralmente, un mosaico de temas (miedo, dinero, patria, sexo, guerra, etc...) ensamblados unos a continuación de los otros y distribuidos entre varios personajes-signo. A cada uno de estos personajes se le encomienda una serie de frases sobre los temas sucesivos, y la obra, en tanto que teatro, queda reducida a una cadena de variaciones temáticas de índole discursiva, pero escasamente dramática. En el fondo, la alegoría, no elaborada teatralmente, se limita a ser el pretexto escénico para una «moralidad» socio-política inconformista <sup>1</sup>.

Sin poner en cuestión la eficacia de crítica desenmascadora de las realidades occidentales contemporáneas que estas obras comportan, no podemos menos de cuestionar su eficacia y su valor en cuanto a lo que, aparentemente, pretenden ser: teatro.

Volvemos a repetir lo que ya hemos dicho en otras ocasiones: el discurso crítico escenificado no es per se teatro, o, si lo es, nos parece una forma deficiente de teatro. Esta no es, naturalmente arbitraria, sino fruto de la situación a que el dramaturgo ha sido condenado como tal. Situación que, haciendo imposible el proceso normal de la creación dramática, le lleva a intensificar, incluso, a privilegiar la función ideológica de su teatro, sus contenidos críticos, desatendiendo o relegando a segundo plano los problemas técnicos de la construcción teatral. Pero sólo en la medida en que realiza por la técnica -y estamos parafraseando a Pierre Francastelobras armoniosas y originales, el autor dramático se afirma como portavoz de su entorno, y no sólo

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Luis Matilla, Primer Acto, núms. 123-124, pág. 74.

porque nos permite tomar conciencia de tal o cual problema.

6. Ante este tipo de teatro, que ni agota ni define todo el nuevo teatro español, pero sí una tendencia bien visible en él, el crítico se siente forzosamente incómodo, pues si, por una parte, asiente con entusiasmo al significado del mensaje y a su intencionalidad, no puede, por otra parte, silenciar sus dudas, o sus reparos o, incluso, su juicio negativo sobre el modo en que ese mensaje contestatario es puesto en forma dramática, sin dejar de entender en absoluto las razones que determinan, tanto en el origen como en el fin, la creación de la obra en cuestión, y sin que olvide lo relativo e insuficiente de su juicio crítico, dada la naturaleza no pública del texto o textos a comentar.

Tal es el drama de autor, obra teatral, público y crítico de ese teatro creado entre los muros de la sociedad de censura, aunque contra ella. Hoy, cuando esos muros empiezan a resquebrajarse ¿ de qué modo van a ser rescatables esos textos dramáticos? ¿ Quién, por otra parte, va a intentar rescatarlos? ¿ O para qué y para quién?

El 4 de febrero de 1977 en el Teatro de la Comedia y al día siguiente en la Sala Cadarso asistí al estreno de las Arrecogías en el Beaterio de Santa María Egipciaca, de Martín Recuerda, escrita en 1970, y al de La Venta del Ahorcado, de Domingo Miras, escrita meses antes de la muerte de Franco. Nada había que descodificar en ellas, pues ambas, aunque distintas, tenían algo en común: la validez radical de su lenguaje teatral, en todos los niveles. El cambio de espacio histórico no invalida en absoluto la riqueza de su particular espacio dramático, porque éste va siempre más allá de toda determinación ideológica. ¿Pero cuántos textos del «nuevo teatro español»

podrán trascender su armazón ideológica, cuando ésta constituye su núcleo y su razón de ser? Ninguno, creo. Porque esa armazón los ahogará desde dentro mismo y los invalidará tal vez para

siempre.

Tremendo precio el que habrán pagado la mayoría de nuestros autores. Será necesario, pues, que cada uno vuelva a empezar de nuevo, sin incurrir en el mismo error: el de ser sólo actuales, pues lo actual, en régimen de dictadura o en régimen de libertad, incesantemente se autodevora.

action and the fall of the contract of the contract of

relative value of participation of the state of the



