

TEMA 2. EL TEATRO

- 2.1. El teatro de Valle-Inclán y la estética del esperpento.
- 2.2. El teatro de Federico García Lorca: las tragedias.
- 2.3. El teatro de posguerra, de la evasión al testimonio social: Mihura y Sastre.
- 2.4. Claves ideológicas del teatro de Buero Vallejo: el compromiso social y ético.
- 2.5. Claves estéticas del teatro de Buero Vallejo: el simbolismo y la experimentación dramática.

2. EL TEATRO

El teatro español de la primera mitad del siglo XX, si exceptuamos la obra de Valle-Inclán y de García Lorca, ha sido muy negativamente valorado por la crítica. En conjunto, y pese a la superabundancia nominal de autores y tendencias, existía el convencimiento de que la escena española pasaba por un periodo de postración. Fuertemente condicionados por empresarios teatrales y público, los dramaturgos españoles ignoraban, según esa visión negativa, la evolución del teatro del resto de Europa.

LAS COORDENADAS SOCIALES Y CULTURALES

Al hablar del teatro del primer tercio de siglo, se hace necesario combinar el concepto de "generación" con el de "espacio generacional", esto es, un espacio temporal en el que conviven hombres de tres generaciones. Así pues, habremos de considerar las aportaciones que al teatro hicieron autores de tres generaciones: los del *Noventayochó*, los novecentistas y el grupo del 27.

Veamos, a grandes rasgos, cuál era el ambiente cultural y social en el que vivieron todos estos autores.

a) Los hombres de la **generación del 98** compartieron inquietudes **regeneracionistas** y se convencieron de la necesidad de reformas estructurales profundas en la sociedad española. Llegaron a su plenitud favorecidos por la calma política y la recuperación de un clima de libertades. Tuvieron acceso a una **cultura de carácter liberal**, receptiva con las corrientes del pensamiento europeo. En el terreno literario, por ejemplo, los intentos iniciales de renovación que hubo en nuestra escena contaron con escritores de esta generación, como Unamuno, Azorín, y, sobre todo, Valle Inclán.

b) El espacio generacional de los **novecentistas** se abre con el manifiesto que convocaba a la formación de una Liga de Educación Política (1913), firmado por Ortega y Gasset, Azaña y Fernando de los Ríos, manifiesto al que se adhirieron personalidades como Salvador de Madariaga y Américo Castro. La línea política se diferenciaba ideológicamente de la anterior. En este periodo se atisba el "ascenso de las masas" como fuerza política, al tiempo que éstas accedían a una primera fase de cultura crítica. La Residencia de Estudiantes y la Junta de Ampliación de Estudios promovieron una renovación de métodos en la Universidad, al tiempo que estimularon la vocación científica y la expansión cultural. Esta generación, que rompe con el tradicional aislamiento y sale al extranjero para completar su formación, quiso constituir **una minoría rectora que orientase a las clases populares en su ascenso**, designio que claramente defendió Ortega. Pero la "rebelión de las masas" hizo optar a Azaña, su compañero de empresas culturales, por el mantenimiento de una coalición política con los socialistas, frente a la alianza con los conservadores que Ortega creía imprescindible para el mantenimiento de la República.

c) Una buena parte de los componentes de la generación del 27 se formó en el ambiente elitista de la generación anterior. También, como los novecentistas, tuvieron que optar en el dilema que ante ellos se planteó con respecto a la ascensión de las masas. Tenían como ejemplo la sensibilidad de algunos institucionistas para los problemas de los trabajadores, y especialmente para una **extensión**

de la educación a las amplias capas de las clases medias y los ambientes obreros. Por ello, junto al teatro de *La Barraca* o *El Caracol* surgen grupos de poesía itinerante que inician un contacto con el pueblo provocando el intercambio cultural que cuajará en el **neopopularismo**.

2.1. EL TEATRO DE VALLE-INCLÁN Y LA ESTÉTICA DEL ESPERPENTO

El gran innovador de nuestra escena, aunque no alcanzara a ver en pie la mayor parte de sus obras, fue Valle Inclán. En su momento no logró crear escuela, pues su teatro fue considerado antidramático e irrepresentable.

Es curioso que se adujeran dificultades técnicas cuando ya estaban resueltas en los escenarios del mundo, o que se adujeran violencias léxicas cuando en otros países hacía muchos años que se había roto con los tabúes impuestos a la escena.

Cabe destacar dos grandes hallazgos en este autor: el **descubrimiento de los inmensos valores plásticos del drama y la palabra**, por un lado, y **la ruptura con la dicotomía del texto en la obra, entre las acotaciones y el diálogo**, por otro. Valle equipara ambos textos, cuidando la calidad literaria de las acotaciones.



Caricatura de Valle-Inclán, Sirio (1921)

En la trayectoria teatral de Valle-Inclán encontramos tres ciclos fundamentales:

-Ciclo mítico:

- *"Comedias Bárbaras"*:
 - *Águila de blasón* (1907).
 - *Romance de lobos* (1907)
 - *Cara de Plata* (1922).
- *Divinas Palabras* (1920).

-Ciclo de la farsa:

- *La cabeza del dragón* (1909).
- *La marquesa Rosalinda* (1912).
- *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920).

-Ciclo esperpéntico:

- *Luces de Bohemia* (1920-1924).
- *"Martes de carnaval"*:
 - *Los cuernos de don Friolera* (1921).
 - *Las galas del difunto* (1926).
 - *La hija del capitán* (1927).
- *"Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte"*:
 - *La rosa de papel* (1924).
 - *La cabeza del Bautista* (1924).
 - *Ligazón* (1926).
 - *Sacrilegio* (1927).

Atendiendo a la evolución cronológica de la obra de Valle-Inclán, suelen admitirse varias etapas sucesivas:

- Época inicial, generalmente **modernista**. Este periodo está dominado por el esteticismo en la narrativa; en el teatro perdura en obras del teatro poético (*Cuento de abril*, *Voces de gesta*), que Valle cultivó luego.
- Intermedio de transición, a la que corresponderían las “Comedias Bárbaras”.
- Época final: **los esperpentos**. Esta etapa representa el cenit creador de Valle-Inclán en plena madurez; su arte entra claramente en esta fase en torno al año 1920 y se mantiene en el máximo esplendor hasta sus últimas obras.

De todos modos conviene tomar con cautela esta división por varios motivos, entre ellos, la enorme variedad y riqueza artística de este autor. Valle, buen conocedor de las corrientes artísticas de su época, no se limitó a una bandera estética; al contrario, se benefició de todas: **decadentismo, simbolismo, expresionismo**, etc., practicándolas incluso al mismo tiempo.

Por otra parte, Valle no abandona enteramente ninguna corriente cultivada al superarla, sino que conserva de ella elementos que le interesan por su eficacia expresiva para la evolución personalísima de su literatura hacia el esperpento. Por eso se habla de “esperpentización” antes que de esperpento, pues, aunque las obras anteriores a 1920 no pueden ser consideradas como esperpentos, en ellas aparecen rasgos que se mantendrán intensificados en los esperpentos.

TEORÍA Y RASGOS DEL ESPERPENTO

La visión que tiene Valle de la España de su tiempo es cada vez más sombría y negativa y el reflejo de esta visión está en su obra pero el cambio que va del ambiente refinado y de lujosa voluptuosidad de las primeras obras a la mascarada grotesca de las últimas no se hace a través de una ruptura tajante y brusca entre un estilo y otro sino gradualmente. En las dos primeras comedias bárbaras, por ejemplo, la exaltación de lo legendario se mezcla con la violencia, la crueldad y el lenguaje desgarrado.



Dibujo de J. Gutiérrez Solana, (1886-1945)

En esta obra se desarrolla el bárbaro proceso de degeneración de un linaje. No debemos olvidar que el esperpento no es producto totalmente aislado. Existe en nuestra tradición literaria una línea que va desde El Arcipreste de Hita (XIV) hasta Quevedo (XVII). Este último autor, en *El Buscón* sustituye el plano de la realidad por otro deformado.

A finales del siglo XIX y principios del XX se extiende por toda Europa una corriente de esperpentismo, factor esencial del arte expresionista.

El esperpento es una **deformación grotesca de la realidad** con fines expresivos (en palabras del propio Valle, el esperpentismo “lo ha inventado Goya”). En esta nueva estética los héroes nacionales, contemplados en espejos cóncavos, son distorsionados sistemáticamente.

El autor, ante un mundo monstruoso y absurdo, opera de forma selectiva, desintegra los hechos y ofrece al público lo que más le escandaliza y sobrecoge. Hace una crítica demoledora del orden establecido y el esperpento es a la vez tragedia y farsa. En las tragedias clásicas el héroe sufre los acontecimientos que no puede controlar y después surge el sentido de responsabilidad, se busca el culpable. La tragedia –en su concepción clásica- es por eso un género superior a los otros. Valle-Inclán nos presenta destinos trágicos, pero sin la nobleza de la tragedia clásica y por eso **los héroes clásicos se vuelven absurdos en nuestro mundo moderno**.

El propio Valle expuso los nuevos conceptos estéticos en tres textos sobradamente conocidos: Max Estrella (escena XII de *Luces de Bohemia*), Don Estrafalario en el prólogo y epílogo de *Los cuernos de Don Friolera* y la célebre entrevista al periodista Martínez Sierra aparecida en el diario ABC el 3 de Diciembre de 1928. El autor ve a los personajes desde la altura y su mirada de ser superior hace que su visión sea desdeñosa, altiva e inmisericorde. Sus criaturas no están contempladas a la manera del teatro de los clásicos griegos, como seres superiores ni como en las obras de Shakespeare, que mira a sus personajes en plano de igualdad. Valle **“desde arriba” mueve a sus personajes como si fueran marionetas** en una postura "de superación del dolor y de la risa". Resumimos a continuación los rasgos más característicos del esperpento:

1. **Lo grotesco como forma de expresión:** la sociedad española no está a la altura de su propia tragedia, y el contraste entre la magnitud del dolor que la realidad descarga sobre los individuos y la escasa entidad humana de éstos es tan extremado que sólo puede expresarse a través de lo grotesco, que se manifiesta en rasgos como la fusión de formas humanas y animales, la mezcla del mundo real y de pesadilla, efectos que en el espectador producen risas, horror y perplejidad.
2. **Deformación sistemática de la realidad** que consiste en acusar los rasgos más destacados del contexto social, desorbitándolos en un intento de subrayar las contradicciones existentes entre el comportamiento de una determinada sociedad y lo que su escala de valores predica en una época concreta. Tal desorbitación se traduce en una caricatura de lo real de corte expresionista.
3. **Código doble:** el esperpento es como un cajón de doble fondo, con dos significados: a) el aparente de burla y caricatura de la realidad; b) el significado profundo, cargado de crítica e intención satírica, que suele ir más en clave, y que constituye la auténtica lección moral, pero sin el aburrido sermoneo.

Para conseguir los rasgos anteriores, emplea Valle-Inclán toda una variedad de recursos como los **contrastes violentos**, la presentación de **lo extraordinario como normal y verosímil**, la presencia de **la muerte como personaje fundamental**, la **igualación prosopopéyica**, la **muñequización**, la **mordacidad sarcástica**, etc.

Las acotaciones escénicas de Valle-Inclán hacen que la obra se parezca a un guion cinematográfico. Esto se aprecia, por ejemplo, en las descripciones de efectos de luz y sombra como *“Media cara en reflejo y media en sombra. Parece que la nariz se le dobla sobre una oreja”* próximas a un guion cinematográfico o a un retrato cubista.

Al construir los personajes, Valle-Inclán utiliza las técnicas de muñequización y **deshumanización**, los construye como títeres. La deshumanización tiene sus orígenes en el existencialismo, que representa al hombre angustiado, perdido en el mundo moderno y buscando a un titiritero que tomaría las decisiones por él.

Los personajes obtienen rasgos ridículos y grotescos, se parecen a las máscaras de un carnaval, a monstruos, payasos o imbéciles. La ridiculización aparece también en sus movimientos, que les asemejan a los muñecos; se mueven convulsivamente, resbalan y bambolean. A veces se acentúa la animalidad de los personajes, con lo que resultan cruelmente **degradados**. Con la deformación de los personajes viene también la **deformación del lenguaje**. Valle-Inclán incorpora elementos no racionales de la lengua al discurso, utiliza mucho argot y el lenguaje de la calle (sobre todo del lenguaje madrileño) y lo combina con expresiones cultas, neologismos, gitanismos o americanismos.

2.2. EL TEATRO DE FEDERICO GARCÍA LORCA: LAS TRAGEDIAS

El teatro de Federico García Lorca raya a una altura pareja a la de su obra poética y constituye una de las cumbres de la dramática española moderna, aparte de ser una obra universalmente admirada. Comienza Lorca su producción dramática con *El maleficio de la mariposa* (1919), algunas piezas breves o el guiñolesco *Títeres de cachiporra*, pero su primer triunfo es *Mariana Pineda* (1925), el drama de la heroína que murió ajusticiada en Granada el año 1831 por bordar una bandera liberal.

El teatro será su actividad preferente en los seis últimos años de su vida: entre 1930 y 1936 compone las obras que le han dado toda su fama. La temática profunda de todas ellas asombra por su unidad, y no es distinta de la que subyace en su poesía: el mito del deseo imposible, el conflicto entre la realidad y el deseo. Lorca lleva a escena amores condenados a la soledad o a la muerte, casi siempre encarnados por mujeres (con un aspecto particular como el de las ansias de maternidad). Pero el alcance es mucho más amplio que el de un teatro feminista; se trata de la tragedia de una persona condenada a una vida estéril, a la frustración vital. Y lo que frustra a los personajes se sitúa, unas veces en un plano metafísico: el Tiempo, la Muerte; otras veces, en un plano social: son los prejuicios de casta, los yugos sociales.

Son varios los cauces formales por los que Lorca da salida a ese universo temático: **la farsa violenta** (*La zapatera prodigiosa*, 1930), **el drama surrealista** (*Así que pasen cinco años*, 1931), y **la tragedia de ambiente rural**: *Bodas de sangre*, 1933, *Yerma*, 1934, *La casa de Bernarda Alba*, 1936.

El tema central de la producción dramática de Lorca es la realidad psicológico-social de la mujer española.

	Amor frustrado	
Deseo imposible Libertad individual Amor-pasión Instinto, imaginación, individuo	contra	Realidad social Autoridad del grupo social Honra y convención social Orden, tradición, realidad colectiva

Son tragedias en el ambiente rural, donde se aúnan mitología, mundos poéticos y realidad: "drama de mujeres en los pueblos de España". *Bodas de sangre* y *Yerma* son los dos primeros dramas de esta trilogía, cuya última obra sería *La destrucción de Sodoma o las Hijas de Loth*, obra que no llegó a escribir el autor. Lorca comenta el argumento así: "Jehová destruye la ciudad a causa del pecado de Sodoma y el resultado es el pecado del incesto. ¡Qué lección contra los decretos de la justicia! Y los dos pecados, ¡qué manifestación del poderío del sexo!"

Aquí tenemos los temas de las tragedias lorquianas: El orden social intenta dar al instinto natural un cauce antinatural. El principio de libertad contra el principio de autoridad. Impulso contra represión del mismo. El orden social, la autoridad y la convención matan el deseo, la libertad, la pasión individual, al final queda el amor frustrado. Los personajes buscarán huir de la insatisfacción que sienten en su papel social. La búsqueda les llevará a la tragedia.

***Bodas de sangre* (1933)**

El tema es la fatalidad de un amor irreprimible y prohibido. La fatalidad del héroe (la Novia), comentada por el coro (la Madre) y llevada a cabo por el instrumento fatal (el cuchillo). La obra parece la descripción litúrgica de un sacrificio. La Luna y la Muerte intervienen como símbolos de la fatalidad. La anécdota está aquí, como en las poesías de Lorca, envuelta en el mundo mítico-cósmico. Es la mañana de una boda. Leonardo es el primero en llegar a la casa de la novia y habla con ella, recordándole el pasado. Con este diálogo nos enteramos de que Leonardo y la joven se han amado antes, pero luego aquel se casó con otra mujer, prima de ella; sin embargo, en ambos

ha quedado latente la primera pasión y él sigue asediándola con su deseo. La novia, llena de orgullo y despecho, ha aceptado un matrimonio que le significa liberación, pero no siente amor por el que será su esposo.

El ambiente está cargado de funestos presentimientos a través de los recuerdos de la madre, mujer fuerte, posesiva, inflexible, que abomina y maldice por igual navajas, pistolas, escopetas, cuchillos y azadas, porque ella, luego de haber perdido en riñas a su marido y a un hijo, se dedica por entero al vástago sobreviviente —el novio—, muchacho honrado y trabajador, único que cuida de la viña familiar. Cuando los invitados están reunidos, todos parten para la iglesia del pueblo. Luego de la ceremonia nupcial y de regreso en la casa, la recién casada y su antiguo pretendiente huyen a caballo. El novio persigue a la pareja fugitiva. Cae la noche. La luna, desde arriba, contempla la huida y la persecución. Se producen el encuentro y el duelo entre los dos hombres, en el que ambos mueren.

En el último acto, en casa de la madre, mientras la novia manifiesta con vehemencia su inevitable amor por Leonardo, pero también su inocencia y honradez, la madre del novio llora amargamente a su hijo.

Al final de la obra, entre el llanto de las vecinas, que cumplen igual función que el coro en la antigua tragedia griega, madre y novia recitan alternativamente estrofas llenas de dramatismo y gran belleza lírica, donde se duelen del destino de las mujeres, encadenadas a la violencia que preside la vida de los hombres, en constante espera angustiada de la muerte que, en cualquier momento y en un instante, los abate.

[...]

con un cuchillo,

con un cuchillito

que apenas cabe en la mano, pero que penetra fino

por las carnes asombradas,

y que se para en el sitio

donde tiembla enmarañada

la oscura raíz del grito.

He aquí la esencia de este drama: la muerte por riñas y querellas de orgullo ofendido, que arrebató esposos o hijos a las mujeres, segándolos en plena vida y dejándolas en una eterna soledad.

Yerma (1934)

Es esta una verdadera tragedia al modo clásico, incluido el coro de lavanderas, con su corifeo que dialoga con la protagonista comentando la acción. Lorca insistió en que *Yerma* no tenía argumento, que era una tragedia con un solo tema: un carácter en progresivo desarrollo. El desarrollo del carácter de Yerma se ve en el paso del tiempo.

En el Acto I, Yerma lleva dos años y veinte días de casada. En el Cuadro II, lleva tres, y en el Acto II lleva cinco. Yerma lleva varios años casada y no tiene hijos. Comienza a inculpar al marido. Primero cree que estará enfermo y que le debe cuidar. Luego sospecha que quizás no lo quiera como hombre, no sienta atracción sexual hacia él, pues “mi padre me lo dio y yo lo acepté”. Ahora se entera que entre el hombre y la mujer debe haber amor, un sentimiento corporal, y se da cuenta que eso lo sintió cuando Víctor una vez la tomó por la cintura. Víctor, y no Juan, la hizo temblar como hembra. Ahora cree Yerma que Víctor hubiera podido fecundarla, que los hijos vienen solamente cuando hay atracción sexual.

En el marido Yerma solamente buscó al padre, y no al hombre; por eso no siente atracción sexual por él, esa atracción que sí siente por Víctor. Cuando Yerma está con Víctor, que es pastor, cree oír la voz de un niño que llora. Las lavanderas hacen de coro. Unas echan la culpa a Juan, otras a Yerma. Ahora aparece el tema del honor. La distinta concepción del honor separa y opone

a Juan y a Yerma. Yerma siente la esterilidad como una humillación, pues sólo ella es la excepción a la regla general de la Naturaleza. Busca la fecundidad apelando a la magia. Juan le dice en la escena final que él es feliz sin hijos, y ella debiera resignarse a no tenerlos. Entonces es cuando Yerma le aprieta la garganta y lo mata. Ahora se da cuenta de que ha matado a su hijo.

Yerma es la mujer educada para casada; su única realización es dar hijos. Solamente al charlar con las viejas entendidas se da cuenta de que existe algo así como el amor sexual. Lo descubre en el amigo de juventud, Víctor. Pero ella se casa, cumpliendo la orden paterna, con un hombre que le puede dar seguridad, un hombre trabajador y ahorrador. Al descubrir el fracaso, no se atreve a saltar la norma social, la convención, el honor, y buscar los hijos con Víctor. Al final mata a Juan y con ello toda posibilidad para ella de realizarse como mujer.

***La casa de Bernarda Alba* (1936)**

Esta obra es el testamento dramático de Lorca, escrita pocas semanas antes de ser asesinado. Es la obra maestra de su teatro.

La protagonista se llama Bernarda Alba (del latín "albus", 'limpio', 'blanco'). La acción transcurre en un espacio herméticamente cerrado, y está enmarcada por la primera y última palabra que dice Bernarda Alba: SILENCIO. Entre el primero y último silencio impuesto por la voluntad de Bernarda Alba se desarrolla el conflicto entre las dos fuerzas: el principio de autoridad, honra y respeto a la convención social de Bernarda Alba y el principio de libertad, de realización pasional de las hijas. Bernarda tiene una moral fundada en preceptos negativos, limitaciones y constricciones. Miedo al "qué dirán", del que hay que defenderse aislándose, encerrándose, guardando silencio.



Bernarda es la hembra fría, tirana y cruel, llena de poder absoluto que niega la realidad de la existencia de los demás con sus individualidades y deseos propios.

Frente a este instinto de poder se opone, como fuerza conflictiva, otro: el sexo. Sexo tan ciego en su elementalidad como el instinto de poder. Las cinco hijas de Bernarda Alba encarnan el instinto carnal en su más pura y primitiva forma. Frente a ellas está su madre, llena de poder, de dureza, amante del orden social, de la honra, del respeto al "qué dirán". Bernarda domina a sus hijas ante las que se siente superior. Defiendo con orgullo la fachada de limpieza y de honra de sus hijas y de su casa.

Al enterarse de que su hija menor tiene relaciones sexuales con el novio de la mayor y que por eso se suicida, Bernarda declara: "La hija más joven de Bernarda Alba ha muerto virgen". Es el tributo a la moral de una aldea, donde el "qué dirán" es la norma social. Una aldea, donde la casa de Bernarda Alba se convierte para las jóvenes hijas en una verdadera prisión.

Ante la autoridad y la férrea ley de Bernarda solamente caben dos posturas: La locura (María Josefa) o el suicidio (Adela). Son dos formas límite de rebelión. Las palabras de Bernarda cierran este mundo hermético para siempre:

La hija menor de Bernarda Alba ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!

Todas las hijas conocen la verdad, pero a quién gritarla. Están encerradas, presas de ese mundo tiránico de la madre, de la convención social. Sólo una, la hija menor Adela, intentó realizar su pasión personal y lo pagó con la muerte. "Es el drama de las mujeres de los pueblos de España", dijo Lorca.

2. 3. EL TEATRO DE POSGUERRA, DE LA EVASIÓN AL TESTIMONIO SOCIAL: MIGUEL MIHURA Y ALFONSO SASTRE

El teatro sufrió también las consecuencias, si cabe en mayor medida que el resto de los géneros literarios, de la Guerra Civil. Sus condicionamientos comerciales e ideológicos impidieron que se desarrollasen las experiencias innovadoras que se estaban llevando a cabo en el teatro extranjero. En el terreno comercial, las compañías siguen dependiendo de los intereses de unos empresarios que quieren satisfacer al público burgués. Con respecto a los condicionamientos ideológicos, hay que tener en cuenta que el régimen político es una dictadura, por lo que estos están sometidos a una férrea censura, de manera que en el teatro de posguerra no encontraremos demasiadas innovaciones.

Hay dramaturgos que cultivan obras de diversión intrascendente o conformista. Y otros que escriben obras serias que no serán representadas. Así, junto a un teatro que llega a los escenarios, hubo otro soterrado, que intentaba responder a nuevas exigencias sociales o estéticas y que apenas logró mostrarse.

En el inicio de la posguerra (años 40 y 50) continúan las tendencias teatrales tradicionales, como la alta comedia y el teatro cómico, pero surge un teatro serio de preocupación existencial, inconformista y comprometido, representado por Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre.

A) EL TEATRO CÓMICO: MIGUEL MIHURA

Dentro del teatro cómico encontramos lo más interesante del teatro comercial de aquellos años: la línea que va de Enrique Jardiel Poncela (*Usted tiene ojos de mujer fatal*, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, *Eloísa está debajo de un almendro...*) a Miguel Mihura.

Miguel Mihura renovó el teatro cómico español con su facilidad para los juegos semánticos y el enredo con algo de absurdo.

Mihura también trabajó junto a su hermano para el cine. Su obra comediográfica se clasifica en dos épocas:

- **Primer periodo** (entre 1932 y 1946): predomina el enfrentamiento entre los protagonistas y su entorno social. *Tres sombreros de copa*, y otras obras compuestas en colaboración con otros autores como *Viva lo imposible o el contable de estrellas* (1939), *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario* (1943), *El caso de la mujer asesinadita* (1946).

- **Segundo periodo**: obras cómico-costumbristas, de corte policiaco y de enredo, con títulos como *Maribel y la extraña familia* (1959), *Ninette y un señor de Murcia* (1964). Predomina el conflicto en las relaciones doméstico-sentimentales entre el hombre y la mujer.

Tanto Jardiel Poncela como Mihura presentan facetas que se han considerado como **precedentes del teatro del absurdo por la introducción de un humor disparatado y poético.**

B) EL TEATRO DE TESTIMONIO SOCIAL: ALFONSO SASTRE

En oposición con las modalidades del teatro continuista burgués a las que nos acabamos de referir, hay que situar el nacimiento de un teatro comprometido que se inserta, al principio, en una corriente existencial. Dos fechas resultan significativas: en 1949 se estrena *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo¹; en 1953, un teatro universitario presenta *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre.

¹ De la trayectoria de este autor nos ocupamos en los apartados 2.4 y 2.5.

ALFONSO SASTRE

Desde sus primeras obras ha mostrado Alfonso Sastre su compromiso existencial y social. Siempre ha buscado, en el terreno formal, la renovación acorde con las corrientes teatrales que se estaban desarrollando en Europa.

Desde un punto de vista ideológico ha combatido el teatro burgués y sus obras han ido evolucionando desde planteamientos existenciales, sociales y revolucionarios. Se inició con grupos experimentales, como Arte Nuevo, con el que estrenó sus primeras piezas.

De su primera época son *Uranio 235* (1946), *Cargamento de sueños* (1949), *El cubo de la basura* (1951), y la mencionada *Escuadra hacia la muerte* (1953), que supuso un revulsivo en la escena española. Esta obra dio a conocer a Alfonso Sastre como dramaturgo, pese a que fue prohibida a la tercera representación. Había en ella un conflicto entre autoridad y libertad que se resuelve con el asesinato del cabo que manda la escuadra de castigo. Tras el hecho, cada soldado individualiza su drama. Sin otra salida que la muerte por un destino impuesto, la libertad no existe y la vida resulta absurda. Sastre tiene en el trasfondo de su obra todo el existencialismo imperante en aquellos años, y uno de sus grandes méritos es conjugar en él la defensa de unas ideas de carácter formal y un lenguaje determinado con reflexiones que están en el polo opuesto de ese coloquialismo o denuncia a tumba abierta que tanto se puso en práctica en buena parte de la narrativa, teatro o poesía de las décadas de los cincuenta o sesenta del siglo pasado.

La taberna fantástica se desarrolla en el tiempo del autor (que aparece como personaje). Concluida en 1966, no se publicó hasta diecisiete años después, en la Universidad de Murcia (Sastre, 1983), y consigue al estrenarse (con dirección de Gerardo Malla, en la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes de Madrid el 23 de septiembre de 1985) un memorable éxito y los Premios Nacional de Teatro y de El Espectador y la Crítica 1985. Tiene esta un núcleo que, con la apariencia de un drama costumbrista en una taberna suburbial de la capital de España, evidencia el problema vital de unos personajes que pertenecen a un castigado grupo marginal, el de los quinquilleros.



La taberna fantástica,
de Alfonso Sastre
(Círculo de Bellas Artes, 1985).

Pero, además, el Prólogo, el Intermedio y, sobre todo, el Epílogo, diseñan una perspectiva fantástica y proporcionan un significado que trasciende la anécdota argumental. La lengua utilizada es un "lenguaje bronco" en el que se mezclan coloquialismos, vulgarismos y un vocabulario marginal que combina voces de germanía con otras procedentes del caló, del argot carcelario y de origen merchero. El lenguaje del drama no es un mero recurso caracterizador sino el adecuado medio para exteriorizar la profunda realidad de los personajes, su más radical identidad.

A partir de aquí su obra se hace más política, radical y combativa, por lo que su teatro fue víctima de la censura franquista, del temor de los empresarios teatrales y también del desinterés del público burgués, que era el que iba al teatro, convirtiéndose, pues, en un autor maldito con grandes dificultades para estrenar. A esta segunda época pertenecen obras como *La mordaza* (1954), *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* (1955), *En la red* (1959) o *La cornada* (1960), obra que trata sobre el mundo de los toros. Aplicando las técnicas de Bertold Brecht, escribió *La sangre y la ceniza* (1965), *El banquete* (1965), *La taberna* (1966), *El camarada oscuro* (1972) o *Ahola es de leil* (1974).

Desde la década de 1980 vive en el País Vasco y es allí donde su teatro ha conseguido mayor éxito. Obras posteriores suyas son *El viaje infinito de Sancho Panza* (1984) o *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?* También es autor de ensayos sobre literatura, teatro y política y escribe en

algunos periódicos. Ha recibido el Premio Nacional de Teatro en dos ocasiones, en 1985 y 1993 y en 2003 el Premio Max de honor.

2.4. CLAVES IDEOLÓGICAS DEL TEATRO DE BUERO VALLEJO: EL COMPROMISO SOCIAL Y ÉTICO.

2.4.1. NOTAS BIOGRÁFICAS Y TRAYECTORIA LITERARIA

Antonio Buero Vallejo nació en Guadalajara, en 1916. Toda su infancia la pasó en La Alcarria, salvo dos años (1927-1928) que vivió en Larache (Marruecos), donde había sido destinado su padre. Estudió Bachillerato en Guadalajara (1926-1933) y se despertó su interés por las cuestiones filosóficas, científicas y sociales. En 1934, la familia se mudó a Madrid, donde ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, alternando las clases con su asistencia al teatro y la lectura. No militó en ningún partido, pero se sentía afin al marxismo.

Al comenzar la Guerra Civil quiso alistarse como voluntario, pero su padre se lo impidió. El padre, militar, fue detenido y fusilado el 7 de diciembre de 1936. En 1937 Antonio fue llamado a filas y se incorporó a un batallón de infantería, colaborando con dibujos y escritos en *La Voz de la Sanidad* y en otras actividades culturales. En Benicassim conoció a Miguel Hernández.

Al finalizar la guerra, Buero se encontraba en la Jefatura de Sanidad de Valencia, donde se le recluyó unos días. Pasó un mes en el campo de concentración de Soneja (Castellón) y finalmente le dejaron volver a su lugar de residencia con orden de presentarse a las autoridades, orden que no cumplió. Comenzó a trabajar en la reorganización del Partido Comunista, al cual se había afiliado durante la contienda y de cuya militancia se fue alejando años después.

Fue detenido en mayo de 1939 y condenado a muerte con otros compañeros por «adhesión a la rebelión». Tras ocho meses, se le conmutó la pena por otra de treinta años. Pasó por diversas cárceles: en la de Conde de Toreno permaneció año y medio. Allí dibujó un famoso retrato de Miguel Hernández ampliamente reproducido -cuyo original conservan los herederos de Miguel Hernández- y ayudó en un intento de fuga que le inspiró más tarde ciertos aspectos de *La Fundación*. En la de Yserías apenas estuvo mes y medio, unos tres años en El Dueso y otro más en la prisión de Santa Rita. Escribió sobre pintura e hizo cientos de retratos de sus compañeros, entablando muy buenas amistades con algunos de ellos y manteniendo contacto tras su salida de prisión. Salió del penal de Ocaña en libertad condicional, aunque desterrado de Madrid, a principios de marzo de 1946. Fijó su residencia en Carabanchel Bajo y se hizo socio del Ateneo; publica dibujos en revistas, pero ya le atrae más la escritura narrativa y, finalmente, la dramática.

En su trayectoria puede señalarse una primera etapa en que se hace patente, sobre todo, el enfoque existencial, y una segunda etapa en que prevalece el enfoque social. A ello se añade, en sus últimas obras, un aumento de las preocupaciones por nuevos recursos escénicos.

▪ **La primera etapa** iría hasta 1955. En ella destacan sobre todo las dos primeras obras. *Historia de una escalera* (1949) es el drama de la frustración, vista a través de tres generaciones de varias familias muy modestas, con su resignación o sus sueños, con sus rencores, con sus fracasos. Las connotaciones sociales se conjugan magistralmente, en la obra, con las preocupaciones existenciales. *En la ardiente oscuridad* (1950) es una tragedia de compleja significación: sus personajes, ciegos, encarnan la resignación o la rebeldía ante su dolorosa condición, símbolo de la miseria existencial o de la alienación social; y la cuestión que plantea Buero es si debemos aceptar nuestras limitaciones y tratar de ser felices con ellas, o si hemos de rebelarnos trágicamente, aunque no esté en nuestras manos el superarlas. Con ambas obras, Buero probó su hondura y su talento dramático. Siguiéron otras que marcaron fechas importantes en el teatro español, aunque hoy se nos quedan por debajo del nivel alcanzado por el resto de su producción: *La tejedora de sueños* (1951) y *La señal que se espera* (1952), *Casi un cuento de*

hadas y Madrugada (1953), *Irene o el tesoro* (1954). Todas ellas plantean problemas graves: la pureza moral, la verdad, la presencia de lo misterioso, la esperanza. Como se ve, responden a un claro enfoque existencial.

▪ **La segunda etapa** se inicia con *Hoy es fiesta* (1956) y *Las cartas boca abajo* (1957). Los ambientes puestos en escena se acercan a los de *Historia de una escalera*. Y los problemas (ya tratados antes por Buero: la esperanza, la verdad, la frustración) aparecen acompañados de unos condicionamientos sociales más precisos. Cultiva luego el autor lo que, en cierto sentido, puede llamarse «drama histórico»: *Un soñador para un pueblo*, 1958 (sobre Esquilache, ministro de Carlos III); *Las Meninas*, 1960 (sobre Velázquez); *El concierto de San Ovidio*, 1962 (situada en Francia en vísperas de la Revolución), y *El sueño de la razón*, 1969 (sobre Goya). Pero hay que aclarar que la anécdota histórica es pretexto para plantear candentes problemas actuales, sorteando a la censura. Como dice uno de sus personajes: «se cuentan las cosas como si ya hubieran pasado y así se soportan mejor». De esta época es *El tragaluz* (1967), que, en cierto modo, también tiene algo de «histórica»: desde un hipotético futuro, dos «investigadores» proponen al espectador un experimento: volver a una época «pasada» (el siglo xx) para estudiar el drama de una familia cuyos miembros adoptaron posturas distintas en una guerra civil.

▪ **Las últimas obras:** Durante la década de los 70 siguió Buero estrenando obras: *Llegada de los dioses* (1971), *La Fundación* (1974) y *La detonación* (1978). Además, en 1976 estrenó *La doble historia del doctor Valmy*, escrita doce años antes y prohibida por la censura. En todas ellas, los contenidos sociales y políticos se hacen más explícitos (sin menoscabo de sus alcances existenciales). Así, en *Llegada de los dioses* aparece de nuevo la ceguera de un protagonista, pero ahora es símbolo de la negativa de un joven a «ver» las injusticias del mundo que le rodea. *La Fundación* presenta a varios presos políticos, cuyas actitudes tejen unas hondas reflexiones sobre el compromiso con la realidad, la lucha por su superación, el ideal de libertad, etc. La densidad de la obra es tal que acaso haya que considerarla como la cima del teatro de Buero Vallejo. En fin, *La doble historia del doctor Valmy* tiene como tema la tortura. Y *La detonación* vuelve a un tema «histórico»: se trata de la desesperación y el suicidio de Larra, vistos como consecuencias de una situación social y política.

Un año antes de su muerte en el año 2000, Buero vio estrenar su última obra: *Misión al pueblo desierto* (1999), donde refuerza su idea de la división de España durante el conflicto civil.

En plena Guerra Civil española, se plantean en esta obra, la legitimidad de un conflicto bélico y las diferentes visiones entre personajes sobre la revolución y sus orígenes.

Todo ello a través de una trama centrada en el afán del pintor Plácido por evitar que el Bando nacional destruya o incaute una obra de El Greco a través de la Junta de Protección y Salvamento del Tesoro Artístico. En las filas republicanas, Plácido -sereno e idealista- colisionará con Damián, un miliciano violento.

La trayectoria de Buero Vallejo resume, como ninguna otra, los pasos que ha seguido el teatro español más digno, y es ejemplo de rigor y fidelidad a las exigencias de su creación. Ya resultó excepcional que con su inconformismo lograra abrirse paso en los años de la posguerra. Y es admirable que se haya mantenido fiel a su propio camino, sin más concesiones que las imprescindibles para que sus profundas preocupaciones pudiesen llegar a un sector relativamente amplio. Esfuerzos como el suyo han sido decisivos para elevar el tono de nuestra escena.



Misión al pueblo desierto, de Buero Vallejo. (1999)

2.4.2 EL COMPROMISO SOCIAL Y ÉTICO

Buero Vallejo es, ante todo, un trágico. Pero, para él, la tragedia tiene una doble función: inquietar y curar. Inquietar, planteando problemas sin imponer soluciones, lanzando interrogantes que el espectador tiene que prolongar con su reflexión. Pero también curar, invitándonos a una superación personal y colectiva, a una lucha contra las fuerzas negativas que amenazan al hombre. Por eso, aunque –en apariencia- sus obras sean amargas, Buero se sitúa por encima del pesimismo: sus «tragedias» nos proponen exaltantes lecciones de humanidad.

Su temática gira en torno al anhelo de realización humana y a sus dolorosas limitaciones: la búsqueda de la felicidad, de la verdad, de la libertad, se ve obstaculizada -y a menudo rota- por el mundo concreto en que el hombre vive. Tal es el fondo de la tragedia. Pero esa temática ha sido enfocada por Buero en un doble plano: en **un plano existencial**. Constituyen sus obras una meditación metafísica sobre el sentido de la vida, sobre la condición humana (en la que se entretejen ilusiones, fracasos, soledad), siempre en contextos muy concretos; en **un plano social** cuando se denuncian iniquidades e injusticias precisas, desde un exigente sentido moral y político.

Estos dos planos aparecen entremezclados en su teatro. El autor ha llegado a decir que cualquier problema dramático siempre se reduce al de «la lucha del hombre, con sus limitaciones, por la libertad».

2.5. CLAVES ESTÉTICAS DEL TEATRO DE BUERO VALLEJO: EL SIMBOLISMO Y LA EXPERIMENTACIÓN DRAMÁTICA.

Buero Vallejo no ha escrito nunca un teatro simbolista pero sí simbólico. El origen de su dramaturgia se encuentra en el teatro europeo, en concreto, en la tradición ibseniana del realismo simbólico, en el mundo de los sueños que Strindberg había mostrado, en los interiores alucinados del teatro de O'Neill o en la fragmentación pirandelliana de la personalidad.

Junto a estos dramaturgos cabe recordar la tradición española, desde Cervantes y Calderón hasta la más reciente: los íntimos conflictos unamunianos, el hondo misterio del tiempo en Azorín o la recuperación de la tragedia de Federico García Lorca. Si partimos de esta amplia perspectiva será más fácil advertir la auténtica dimensión del teatro de Buero, aparecido con el estreno de *Historia de una escalera* y que no dejó de influir en el teatro posterior. Si analizamos las primeras piezas de Buero Vallejo podemos apreciar que no estamos ante un realismo directo sino ante un concepto del realismo que implica una **dimensión simbólica**. *Historia de una escalera*, bajo una apariencia convencional, posee, si se mira atentamente, un alcance que excede tales formas; pero además, en esos mismos años, escribe Buero *En la ardiente oscuridad*, inconcebible sin una lectura simbólica; *El terror inmóvil* y *Aventura en lo gris*, en los que la presencia de sueños y alucinaciones abren la tendencia fantasmagórica y onírica de su teatro. No puede olvidarse tampoco que, al empezar a hablar de la generación "realista", convergían autores y críticos en la identificación de su realismo con una actitud ética de buscar la verdad: «Frente al teatro de la mentira, un teatro de la realidad».

Los espacios escénicos, además de significar el lugar de la acción, adquieren frecuentemente el carácter de símbolos: así la escalera de *Historia de una escalera*, expresa la demagogia y el inmovilismo del sistema durante la dictadura franquista; en *El tragaluz*, que enfoca por primera vez dentro de España la Guerra Civil desde la óptica de los que la perdieron, el semisótano representa precisamente a todas las vidas "soterradas" de los perdedores; conocemos el significado de la celda de *La fundación*. Del mismo modo, la ceguera, o la locura de los personajes tienen un profundo valor simbólico.



Escena de la producción de 1967 de *El tragaluz*.

Añadamos además el contraste entre luz y oscuridad en la ficción dramática de Buero, en obras como *En la ardiente oscuridad*, *El sueño de la razón* o *El tragaluz*.

En cuanto a la experimentación dramática, puede decirse que Buero Vallejo es el creador, no de una dramaturgia nueva, pero sí de una importante obra dramática, la de más peso en el teatro español de la postguerra. Aunque posterior cronológicamente, su obra supone, desde el punto de vista estético un retroceso respecto a la de Valle-Inclán y García Lorca. El teatro de Buero, junto con el resto del teatro que se inscribe en la corriente del realismo social adolece de un cierto esquematismo en la construcción de los personajes, cuya "vida propia" se sacrifica en aras de su significación simbólica en el nivel sociopolítico. En la mayor parte de sus obras encontramos una acción o situación que el autor inventa o toma de la tradición histórica y literaria o de la realidad; una serie de personajes "en situación", inventados (*El tragaluz*) o reinventados (*Las Meninas*); y un doble plano de significación.

Desde un punto de vista escénico, las obras de Buero –en particular las de la tercera época- presentan indudables **novedades técnicas**:

- Mezcla lo real y lo imaginario.
- Rompe el desarrollo cronológico.
- Utiliza diversos procedimientos en relación con el espectador. Buero procura en varios de sus dramas que el espectador participe en la acción de modo directo, a través de diversos efectos o de su identificación con un personaje clave. Desde el apagón total de *En la ardiente oscuridad* hasta la obligada «visión» a través de Julio en *Llegada de los dioses*, pasando por la escena sin luz de *El concierto de San Ovidio* y la unión a la sordera de Goya en *El sueño de la razón*, toda una serie de efectos de inmersión han ido plasmando los propósitos del autor.

Pero quizá uno de los rasgos más característicos de su técnica dramática se encuentra en su **concepción de los personajes**. En el teatro de Buero debemos interpretar los conflictos de los personajes, y el ámbito en el que se mueven, como trasuntos de una sociedad compleja. La sociedad se proyecta sobre el microcosmos dramático. Raramente aparece representada en él de manera inmediata. Se hace sentir en los conflictos a que se ven sometidos los personajes y a través de instituciones como la familia (*El tragaluz*), un internado (*En la ardiente oscuridad*), una cárcel (*La Fundación*). Así, los conflictos individuales adquieren una significación de carácter social.

La presencia de tantos desgraciados (ciegos, sordos, locos...) en el teatro de Buero Vallejo guarda estrecha relación con los valores simbólicos de sus obras, por ello, más interesante que analizar el papel que desempeñan los individuos es analizar la función que ejerce su desgracia misma.

Para cada uno de estos tullidos, la carencia de que sufre es al mismo tiempo una fuerza: herido un sentido, los demás adquieren una agudeza superior, «anormal». Podría pensarse que la enfermedad de algunos no hace sino poner de relieve la normalidad de los demás. Pero sucede lo contrario. La ceguera del prójimo crea como un desgarrón de mi mundo, una puerta abierta que da a otro mundo, a otra manera de vivir el mundo y que no por serme ajena carece de realidad. Por lo tanto, mi posición se relativiza, mi universo ya no puede pretender ser «el» universo, sino algo que depende de mi sensibilidad particular.

La carencia constitutiva del ser humano es un tema fundamental de la filosofía contemporánea. Buero Vallejo hace de él una realidad concreta, vivida. Nos demuestra que ello nos concierne directamente, a cada uno individualmente y a todos, en cuanto que «somos» la civilización occidental, ciega también de nacimiento (véase el mismo tema en *La Venda* de Unamuno). Pero Buero Vallejo no se mantiene en el plano metafísico. Existe, sin duda, una ceguera que constituye al hombre, y estriba en su carácter «finito», o sea privado de algo; pero ésa va a la par con otra carencia, social y política, a la que el autor da cada vez más importancia.