



UNIVERSIDAD DE JAÉN

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE LENGUAS Y
CULTURAS MEDITERRÁNEAS**

TESIS DOCTORAL

**EL REALISMO TEATRAL EN LA ESPAÑA DE
POSTGUERRA: ANTONIO BUERO VALLEJO
Y ALFONSO SASTRE**

**PRESENTADA POR:
PILAR GARCÍA ILLANA**

**DIRIGIDA POR:
DRA. DÑA. GENARA PULIDO TIRADO**

JAÉN, 18 DE DICIEMBRE DE 2012

ISBN 978-84-8439-727-4



UNIVERSIDAD DE JAÉN
DEPARTAMENTO DE LENGUAS Y CULTURAS MEDITERRÁNEAS

EL REALISMO TEATRAL EN LA ESPAÑA DE
POSTGUERRA:
ANTONIO BUERO VALLEJO Y ALFONSO SASTRE

TESIS DOCTORAL REALIZADA EN EL PROGRAMA DE TERCER CICLO
“D323-ESTUDIOS SUPERIORES DE FILOLOGÍA HISPÁNICA”
POR PILAR GARCÍA ILLANA

DIRIGIDA POR
DRA. GENARA PULIDO TIRADO, PROFESORA TITULAR DE TEORIA DE
LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA DE LA UNIVERSIDAD DE
JAÉN.

Vº Bº

Fdo. Genara Pulido Tirado

JAÉN, 2012

***EL REALISMO TEATRAL EN LA
ESPAÑA DE POSTGUERRA:***

***ANTONIO BUERO VALLEJO
Y
ALFONSO SASTRE.***

“El teatro no puede desaparecer porque es el único arte donde la humanidad se encuentra a sí misma”.

Arthur Miller.

“El teatro no se hace para contar las cosas, sino para cambiarlas”.

Vittorio Gassman

*A mis padres,
a mi marido,
a mi bebé.*

Í N D I C E

INTRODUCCIÓN.	11
----------------------	----

CAPÍTULO I

1. LA TEORÍA TEATRAL EN LA ESPAÑA DE POSTGUERRA.

NOTAS INTRODUCTORIAS.	17
------------------------------	----

1.1. Panorámica general: el estado de la cuestión.	17
---	----

1.2. La corriente semiótica como ayuda a un análisis realista.	21
---	----

1.3. Tendencias teatrales en la España de postguerra.	36
--	----

<i>1.3.1. Corrientes críticas y acríicas.</i>	37
---	----

a) Tendencia restauradora.

b) Tendencia innovadora.

c) Tendencia renovadora. Subtendencias.

CAPÍTULO II

2. EL REALISMO TEATRAL.	55
--------------------------------	----

2.1. El realismo decimonónico. Un siglo después.	56
---	----

2.2. Justificación de la aparición del realismo.	62
---	----

2.3. Principales representantes.	64
---	----

<i>2.3.1. Los otros realistas.</i>	69
------------------------------------	----

2.4. Aportaciones y constantes del realismo.	74
---	----

<i>2.4.1. El mito, un recurso creativo contra la censura.</i>	76
---	----

CAPÍTULO III

3. ANTONIO BUERO VALLEJO.	83
3.1. La tragedia en Antonio Buero Vallejo.	84
3.1.1. <i>La esperanza trágica.</i>	87
3.1.2. <i>La percepción histórica y Dios.</i>	98
3.1.3. <i>La llegada del didactismo.</i>	101
3.2. El simbolismo bueriano.	104
3.2.1. <i>La conquista y superación de la materia mítica.</i>	106
3.2.2. <i>La Estética.</i>	119
3.2.3. <i>La Ética.</i>	128
3.2.3.1. <i>Un acercamiento a la moralidad kantiana.</i>	129
3.2.3.2. <i>Un acercamiento a la filosofía hegeliana.</i>	131
3.3. Un teatro real, el posibilismo.	137
3.4. Tres componentes teóricos para su dramaturgia.	149
3.4.1. <i>Los efectos de inmersión.</i>	149
3.4.2. <i>Las raíces sainetescas.</i>	155
3.4.3. <i>El compromiso.</i>	162
3.4.3.1. <i>Fundamentaciones para el mantenimiento de una actitud comprometida.</i>	164
3.4.3.2. <i>Los núcleos dramáticos.</i>	175
3.5. Las categorías teatrales.	182
3.6. La aplicación psicológica.	185

CAPITULO IV

4. ALFONSO SASTRE.	191
4.1. Una aproximación a la tragedia.	191
4.1.1. <i>Los componentes trágicos.</i>	195
4.1.2. <i>El resto de los géneros: Comedia y Tragicomedia.</i>	198
4.2. Las categorías del Realismo.	200
4.2.1. <i>La naturaleza del realismo en Sastre: Literatura y sociedad</i>	203
4.3. El Social – realismo.	209
4.3.1. <i>La Estética como apoyo.</i>	210
4.3.2. <i>La tragedia en el Social – realismo.</i>	216
4.3.3. <i>Una nueva vía trágica: La tragedia compleja.</i>	219
4.3.4. <i>Una salida a la esperanza: La comicidad.</i>	243
4.3.5. <i>El teatro de las ideas.</i>	254
4.4. La función de un teatro social – realista.	254
4.5. El Realismo y sus enemigos.	259
4.6. Teatro político.	265
4.7. El drama como vía teatral totalizadora	276
4.8. Antígona utópica, eterna Antígona.	278

CAPITULO V

5. LA INTERTEXTUALIDAD EN LA TEORÍA DRAMÁTICA DE

A. BUERO VALLEJO Y A. SASTRE.	285
5.1. Introducción.	285

5.2 El gran referente: Bertolt Brecht.	286
5.3. Referencias teatrales en la teoría dramática de A. Buero Vallejo.	323
<i>5.3.1. Frente a la nueva vanguardia.</i>	335
5.4.La huella de Bertolt Brecht en Buero Vallejo.	338
<i>5.4.1. Introducción.</i>	338
<i>5.4.2. Interrelaciones entre A. B. Vallejo y B. Brecht.</i>	339
5.5. Tres modelos de teatralidad para Sastre: Teatro épico, teatro dramático y teatro de vanguardia.	352
5.6. La huella de Bertolt Brecht en Sastre.	355
<i>5.6.1. Introducción.</i>	355
<i>5.6.2. Interrelaciones entre A. Sastre y B. Brecht.</i>	356

CAPÍTULO VI

6. BUERO Y SASTRE FRENTE A UN TEATRO SOCIAL CENSURADO.	383
6.1. Introducción.	383
6.2. Los remedios buerianos para la censura.	385
<i>6.2.1. La condescendencia censorial hacia A. B. Vallejo.</i>	387
6.3. Alfonso Sastre en un contexto amordazado.	393
<i>6.3.1. El temible adversario, la ausencia de estreno.</i>	394
6.4. El público como referente social de la postguerra.	403
<i>6.4.1. Diversas problemáticas sociales que repercuten en el fenómeno teatral.</i>	405
6.5. Buero y Sastre: Fundamentaciones teóricas comunes.	411

CONCLUSIONES. 417

BIBLIOGRAFÍA. 431

INTRODUCCIÓN.

El propósito de este trabajo de investigación es ofrecer una investigación de la teoría teatral realista producida durante el periodo de postguerra (y que llega hasta época reciente) en nuestro país, tarea que se entiende como el intento de desarrollar uno de los aspectos menos atendidos por los expertos en esta materia, que no es otra, al fin y al cabo, que el teatro.

Contribuir a la creación de una visión lo más completa posible de las teorías que empeñaron su esfuerzo en descubrir las técnicas, recursos, concepción teatral, etc. fundamentando la dramaturgia, es la empresa que me propongo llevar a cabo.

No deja de ser curioso constatar la relativa abundancia de estudios dramáticos desde una perspectiva historiográfica frente a la escasez preocupante de planteamientos que aborden el tema desde un punto de vista teórico totalizador. Las obras de carácter histórico presentan el estado de la cuestión como una sucesión de autores y sus respectivas obras, aunque éste es su cometido, pocos son los estudios que se han preocupado de desglosar los pensamientos, motivaciones e influencias socio-históricas que llevaron a la concepción de los planteamientos teóricos encargados de sustentar el nacimiento de éstas.

No obstante, debemos ser sinceros y no cometer el error de ocultar el hecho de que la creación de trabajos con fundamentación teórica que indagan sobre las líneas teóricas como base posible a la explicación pragmática del teatro son cada vez más numerosos.

Centraremos nuestra labor en las concepciones íntimas de los autores, esto es, sus planteamientos personales, sociales, políticos, filosóficos, estéticos... que configurarán la teorización del fenómeno teatral en el periodo de postguerra. De aquí se desprende que nuestro interés por las obras dramáticas sólo ocupará un nivel referencial cuando contribuyan a ejemplificar algún aspecto teórico concreto.

La complejidad que encierra este periodo, por cuanto las circunstancias sociales y políticas dificultaron sobremanera la creación dramática, así como otras manifestaciones artísticas, contribuyeron paradójicamente a la aparición de una

tendencia que se erigirá como enclave fundamental para la comprensión de la realidad española en este tiempo.

El Realismo, fechado como corriente más propiamente aplicada a la novela hace doscientos años, “reaparece” en la posguerra, superando las técnicas de aquél mediante el empleo de un lenguaje simbólico que envolverá gran parte de la dramaturgia de la segunda mitad del s. XX, como una fuerza teatral concebida desde los más diversos planteamientos filosóficos, históricos y dramáticos, el cual se diseminará en distintas parcelas que cristalizan en el método personal/colectivo de los autores (realismo simbólico, social,...).

Este trabajo se centrará en la aparición de la teoría teatral realista, a finales de los años cuarenta, mostrando su desarrollo a través de los distintos planteamientos, influencias, contribuciones,... que pondrán de manifiesto unas problemáticas, pero también unos beneficios, sin duda, enriquecedores para buena parte de los sectores sociales de nuestro país. Esta situación que mantiene su punto álgido hasta bien entrada la década de los sesenta continuará un camino cuya evolución y posterior repercusión serán analizadas de manos de sus dos representantes más emblemáticos.

Si bien es cierto que las aportaciones ofrecidas por el Realismo (como concepción aplicada a la teoría y escena teatral) no pueden ni deben ser puestas en duda, no es menos verdad su convivencia con otras cuyos fundamentos ejemplifican una relación directa o indirecta en la temática que nos ocupa.

Así entendido, es lógico que nos enfrentemos a esta labor desde diferentes perspectivas teóricas y, aunque el grueso central de la investigación corresponda a la teoría realista en la dramaturgia, contemplaremos también los presupuestos semióticos con la única intencionalidad de clarificar, mediante éstos, las diversas categorías teatrales pretendiendo una mejor comprensión de los mismos cuando sean examinados desde la teoría realista.

Pretendemos con esto dos objetivos: 1) ser consecuentes con el muestrario teatral que cimienta dicho espacio temporal; 2) transmitir una visión lo más global posible sobre uno de los fenómenos teatrales en España. Para lograrlo efectuaremos una revisión sobre:

- a) Los actantes dramáticos, desde el punto de vista semiótico, por entender que su exposición, desde un tratamiento metateatral apoyarán y facilitarán la reflexión sobre unos parámetros decisivos en la tarea que nos ocupa.
- b) Las diferentes circunstancias que propiciaron el resurgimiento realista, así como las tendencias teatrales coetáneas cuya conjunción con la realidad social, política, etc. se conformarán como testigo y causa de esta corriente.
- c) El Realismo, expresado desde las teorías de sus dos máximos representantes, erigido en movimiento esencial para la comprensión de la particular realidad española de este tiempo (también europea), así como el alcance posterior tanto a nivel social como teatral.

Sabiendo que algunas de estas corrientes sobrepasan con creces el periodo marcado, no queremos por ello eludir estos movimientos conscientes de la relevancia de los mismos para una mejor introspección y conocimiento de esta manifestación social-literaria.

No aspira mi estudio a rebasar los límites de la pura teoría; asume así un carácter decididamente especulativo y, ateniéndose a un procedimiento hipotético- deductivo, se mueve en un nivel de abstracción y generalidad para aludir, lo más escuetamente posible, a obras particulares o dramas concretos en cuanto ejemplos.

En lo referente al contenido, nuestra pretensión principal busca la contribución, con este trabajo, al amplio marco de estudios realizados sobre el tema pero desde perspectivas muy diferentes. Se anhela, por tanto, analizar el teatro de postguerra español desde un enfoque nuevo, profundizando en la teoría realista y considerando a ésta como la tendencia más innovadora e importante de este periodo.

Hemos procurado abordar aquí la dramaturgia de un tiempo muy fructífero pese a las circunstancias, y aunque no pretendemos hablar de “escuelas” por no compartir el significado del término, sí profundizaremos en las diferentes visiones que los principales autores, como teóricos y creadores, han desarrollado. De tal manera, aunque desfilarán por estas páginas las opiniones de eruditos conocedores del ámbito teatral, nuestro interés se ha circunscrito al realismo, indagando en el análisis de los postulados teóricos de Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, como cabezas dirigentes de los, ya mencionados, distintos acercamientos conceptuales al texto y a la escena. No sin otro

propósito que establecer las líneas teóricas más relevantes de nuestro teatro contemporáneo.

Realizaremos un estudio analítico sobre los motivos potenciales a los que recurre Antonio Buero Vallejo en el momento de concebir la creación dramática, así como la influencia del ámbito realista, su particular percepción del mundo trágico, cómo introduce el aire del didactismo y los colores del sainete para atrapar a un público que sabrá valorar el carácter cercano impreso en un producto elegante y culto.

Aprenderemos la importancia otorgada a la conjunción de estética y ética. Al servicio de la primera, el símbolo y el mito; como apoyo a la segunda, los valores morales de filósofos como Kant y Hegel. Todo ello combinado de forma tan sublime que resultará imposible dissociar una parte de la otra. Esta especial tesitura posibilitará, como veremos, la superación de la materia mítica desde una perspectiva estético-filosófica universalizándola, trascendiéndola como pocos dramaturgos han conseguido pues, en el caso de Buero, el compromiso social y el contexto inmediato se ensalza como *conditio sine qua non* para comenzar a trabajar y, es en esta mixtificación perfecta, donde reside el don de nuestro dramaturgo.

En lo referente a Alfonso Sastre, vamos a comprobar cómo un mismo movimiento, el Realismo, puede asumirse de múltiples formas dependiendo del autor del que se trate. Su personal concepto de tragedia, bañada continuamente en el compromiso político quasi-extremo, le llevará a radicalizar sus postulados teóricos dentro de una estética social-realista que, caminando por el sendero de la tragedia compleja, le conducirá inexorablemente a la esperanza de la comicidad. Los fantasmas que aturden al teatro realista sastreano así como las funciones del drama social por naturaleza, desembocarán en un teatro particularmente político cuyo único fin consiste en ser existencialmente totalizador. Su infatigable labor creativa nos proporcionará nuevos y más actuales horizontes que casi permiten tocar la utopía, eso sí, siempre de la mano de Antígona, imagen trágica por excelencia habitante ahora de nuestra más inmediata realidad.

Nos adentraremos en las diferentes influencias recibidas por nuestros autores haciendo especial hincapié en la dramaturgia teórica de Bertolt Brecht. Trazadas las principales líneas de su teatralidad indagaremos en las disyuntivas y también en las

concomitancias entre los axiomas de Buero y Sastre respecto a los del alemán. Verificaremos que la influencia ha sido mayor a la que muchas veces se atrevieron a reconocer tanto en conceptos teóricos como en recursos prácticos. El hecho de que la repercusión de ambos haya sido tan importante, unido a su extensa producción, nos ha conducido al estudio de sus dramaturgias más allá de los propios límites de la postguerra, por entender que el análisis de dicha evolución era fundamental para la comprensión tanto de la conceptualización teórica de sus obras como del mérito de las mismas. La continuidad en la labor creativa, constante en los dos autores, ha contribuido al perfeccionamiento de recursos, a la superación de etapas y a la creación de nuevos modelos que no hubieran visto la luz de no ser por el empeño y la perseverancia de estos dramaturgos.

Ante la innegable importancia del contexto en la obra de ambos, hemos abordado su especial situación creativa focalizando nuestra labor en dos puntos principalmente: la censura y la recepción del público. En este recorrido apreciaremos los esfuerzos realizados para poder publicar y estrenar sus obras así como la irregularidad en la acogida de los espectadores.

Sin embargo, no todo se sustentaba en la precariedad y el miedo al fracaso. Recibieron reconocimiento y disfrutaron el sabor del éxito aunque éstos nunca hayan sido suficientes y lleguen casi siempre tarde.

Agradezco sinceramente toda la ayuda recibida por los seres queridos que me rodean, mis padres, Celeste Gómez González y, sobre todo, mi infinita gratitud a Antonio J. López Rodríguez durante la realización de este trabajo. Así como también a la persona que me ha servido de guía en las dudas, la Dra. Genara Pulido Tirado, con la que he contraído una deuda de amistad. Sin ellos este proyecto no hubiera podido tomar forma. Por último, pero no menos importante, a las administraciones que tan amablemente han estado a mi servicio. Gracias.

CAPÍTULO I.

1. LA TEORÍA TEATRAL EN LA ESPAÑA DE POSTGUERRA. NOTAS INTRODUCTORIAS.

1.1. Panorámica general: el estado de la cuestión.

La teoría dramática contemporánea se nos presenta, en líneas generales, entre dos concepciones teatrales bien contrastadas: como realidad puramente estética y autónoma, por un lado; como fenómeno enraizado en una naturaleza plenamente social, con un compromiso político, unas veces más definido que otras, por otro.

Ambas van a estar vigentes en la década de los sesenta y continuarán su influencia hasta bien entrada la siguiente.

La concepción, puramente estética, tiene su antecedente inmediato en Artaud y Grotowski presentando una serie de rasgos comunes bien definidos. Uno de estos rasgos será la creencia en un teatro como celebración, aproximándolo a la idea de ritual primitivo. Esta realidad repercutirá directamente en los postulados del teatro arrabaliano, hecho manifiesto en el nacimiento de su “Teatro Pánico”.

Otra base fundamental para la corriente esteticista será el carácter efímero de la representación. La visión del hecho teatral como algo experimental y experiencial que provoque la comunión espectáculo – público, sin la posibilidad de una vuelta atrás, de una repetición, por tanto, cada “espectáculo” será único. Hablamos de *espectáculo*, porque el término representación posee unas connotaciones etimológicas las cuales infieren un sentido de repetición mecánica. De ahí que para los autores adscritos a esta corriente dicho término sea inapropiado.

Este carácter *espectacular* del drama supondrá la apertura a nuevos conceptos de estudio, que si bien habían sido tenidos en cuenta con anterioridad, adquirirán ahora unos matices de considerable magnitud. Nos referimos a nociones como texto, espacio, actor,... Los dramaturgos, en su doble vertiente de autor-pensador, comenzarán a investigar y recrear estas categorías con el fin de extraer otras posibles dimensiones que contribuyan a la idea teatral que les satisface. Asistiremos a continuos experimentos en los que las palabras, los gestos, y en definitiva, el hecho teatral, adquirirá forma de producto de laboratorio, en el afán por conseguir el drama más innovador. Surgen de aquí el llamado *The American Theatre of the Ridiculous, Theatre*

of *Mixed Means*, los *happenings*... sobre el escenario todo es válido, para esta nueva estética son poderosamente llamativos los *collages*, materiales infraculturales, *mass-media*...

Finalmente, todas estas estéticas pretenden hacer frente a lo irracional y absurdo del mundo. En sus orígenes y formas de expresión se adivina la influencia del Surrealismo como movimiento matriz. En España, uno de los autores teatrales más identificado con este panorama estético es Fernando Arrabal, quien reclamará para su *teatro pánico* la confusión, la casualidad, elementos escandalosos en extremo, la perversión sexual,... en definitiva todo aquello que ayude a imprimir en el espectador la sensación de locura y momento irrecuperable una vez comenzado el espectáculo.

De forma paralela, se desarrolla un teatro de naturaleza y finalidad política, que se manifestará a través de obras teóricas y en elevado número de realizaciones dramáticas. Este teatro se deja influir por fenómenos de distinta índole, que serán tratados con posterioridad, pero existe uno del que no podrá escapar: el contexto histórico.

El teatro político adoptará, como forma más generalizada a nivel mundial, el rasgo de “combativo”. Acontecimientos históricos como: nuestra guerra civil, mayo del 68, tensiones sociales en países hispanoamericanos, en EEUU,... nos muestran una panorámica social poco alentadora.

A este factor, debemos añadir otro, no menos importante desde la perspectiva teatral, la aparición de Bertolt Brecht como referencia indiscutible para muchos de los autores identificados con esta idea dramática.

Brecht se convertirá en el abanderado de un muestrario ideológico que alimentará la concepción teatral en la totalidad del continente europeo. En Alemania su influencia habrá de desplazar a autores como Artaud, Ionesco y Beckett imprescindibles en la escena de los sesenta. En España, el realismo social encontrará en él un buen referente para desarrollar la ideología crítica y de repulsa ante la especial situación que reina en nuestro país en el tiempo de la postguerra. La generación realista beberá de las fuentes brechtianas con excelentes resultados, no obstante, habrá un autor que despunte por su especial preocupación ante el decálogo del alemán, este será Alfonso Sastre.

En el país galo, el predominio de Artaud y Grotowski peligrará a partir de 1965 gracias a la influencia del dramaturgo alemán.

Al otro lado del Atlántico, el teatro político también hará mella en la cultura del norte y del sur de América. Si en EEUU se aboga por un teatro como forma de protesta efectiva y directa que conduzca a la confrontación social; Hispanoamérica, optará por un realismo de corte simbolista no lejano al que se practicará en España dentro de la generación que releva a los realistas.

Para terminar con esta escueta panorámica internacional, es preciso hacer mención del italiano Darío Fo cuyo teatro no renunciará al carácter espectacular a pesar de que responda a una documentación exhaustiva.

Siendo conscientes de la cantidad de autores y movimientos teatrales de los que ni siquiera hacemos mención abandonamos el teatro político para proseguir con otro sector importante dentro de la teoría dramática cuyo origen es diametralmente opuesto al anterior. Nos referimos a aquél cuya base reside en la antropología, sociología y psicología, es decir, el que estudia el fenómeno teatral desde una perspectiva socializadora (Elizabeth Burns), como elemento innato a la categoría humana (Victor Turner) en la vertiente antropológica, o como mecanismo interior capaz de articular cualquier acción física y mental frente a determinado estímulo, respondiendo a un matiz puramente psicológico.

En los años ochenta, se produce en EEUU un importante movimiento de teorías teatrales, llamadas por algunos “estructuralistas” que consisten en ver la obra dramática como un complejo de funciones interrelacionadas entre sí e interdependientes. La labor de dichas teorías consistiría en estudiar estas funciones aisladas y en relación con las demás, centrando el interés en la representación y en el texto escrito. En 1975 se publica “Manifiesto del Estructuralismo” de Kirby, donde expresa su interés por la estructura como factor dominante en el teatro. Cole y Goldmann, realizan en este mismo año sendos análisis estructuralistas del teatro, si bien la perspectiva de estos estudios es considerablemente diferente a la de Kirby.

Las teorías semióticas o semiológicas (según se prefiera el término americano o el europeo) proceden de campos como la lingüística o la teoría de la comunicación. Los primeros estudios semiológicos importantes dentro del ámbito teatral vinieron de la

mano de Barthes, que aportó la original visión de “máquina cibernética” sobre esta realidad, y Kowzan, quien intentó organizar la práctica semiológica en trece sistemas.

Nombres como Patrice Pavis y Anne Ubersfeld han efectuado aportaciones importantes dentro de este campo. Si la primera analiza el signo teatral en función de cuatro relaciones primarias; la segunda, concebirá el texto teatral como un estadio repleto de puntos vacíos, que serán completados con la puesta en escena, pensada ésta también como texto.

A partir de la década de los 80, la semiología variará su rumbo prestando atención a la receptividad textual por parte del espectador. Aparece así la “teoría de la recepción” en la que se tendrá muy presente el mensaje y el público como receptor inmediato de éste.

En la década anterior, los estudios semióticos, en alza todavía, dejan paso a dos movimientos, literario uno, dramático otro: el post-estructuralismo y el deconstructivismo.

Centrándonos en la realidad española, debemos apuntar, por obvio que parezca, el contexto social-histórico que va a alimentar, coartar y determinar el hecho teatral en nuestro país tanto en un nivel práctico como teórico.

El hecho, que marcará todas las parcelas de la vida en España (social, cultural, económica, política,...) es el desencadenamiento de la guerra civil (1936-1939). Esto supuso un “punto y aparte” en el transcurso de la cultura en general, así como la aparición de unos enfoques más o menos innovadores dentro de la disciplina que nos ocupa, el teatro.

Mantenemos el punto y aparte entrecomillado porque, como estudiaremos más adelante y con más detenimiento, también existirá un grupo social extenso cuya misión será potenciar, o al menos mantener, determinados *modus operandi* pre-bélicos.

Nuestro trabajo comienza a partir de esta fecha, sin embargo retrocederemos en el tiempo cuando sea necesario enlazar la obra de autores con un antes y un después de la contienda, además muchos de los dramaturgos de postguerra reforzarán su postura al término de ésta. El origen teórico que cristalizará en la práctica dramática nacerá también de un *continuum* bastante anterior al desastre.

En España, alrededor de los años 70, vamos a encontrar una débil pero cada vez más influyente “teoría semiótica”, cuya cabeza visible es Carmen Bobes, aunque nos consta que existe un considerable grupo de estudiosos cada vez más numeroso dedicados a estos menesteres.

Con anterioridad al nacimiento de los estudios semiológicos, transcurre el firme paso de la teoría, sin lugar a dudas, más importante de la segunda mitad del siglo XX dentro de la dramaturgia nacional, hablamos del Realismo.

Tendremos la ocasión de comprobar y demostrar que la corriente realista convulsionó el panorama teatral en la España de posguerra, de dicha corriente nacerán, por influencia u oposición diferentes movimientos, no menos importantes, de variable repercusión. Desde el *Postismo*, pasando por el *Nuevo teatro* hasta las vanguardias de finales de siglo, en las que ni siquiera se concibe la práctica teatral asentada en su expresión mínima.

1.2. La corriente semiótica como ayuda a un análisis realista.

Ya adelantábamos algunos nombres relevantes en el terreno de la semiología dentro del panorama internacional (Barthes, Kowzan, Ubersfeld,...). En España esta teoría comienza su andadura alrededor de los años 70, será entonces cuando sus postulados emerjan con una fuerza tal que, en la década siguiente, los estudios semiológicos se multiplican. Si bien es cierto que dichos estudios son escasos aún, esto no constituye un óbice para la afirmación de esta disciplina como una de las más importantes en el ámbito de la teoría teatral.

Situándonos en el realidad española, diremos que Carmen Bobes representa en todos los sentidos a una investigadora por y para la semiótica, introductora de esta teoría en nuestro país, su obra *La semiótica como teoría lingüística* (1973) sería el inicio de una fructífera carrera dentro de esta disciplina.

Bobes elabora un estudio exhaustivo sobre los diferentes componentes de la semiología teatral: signo dramático, el discurso y las categorías del texto, incluyendo en éstas el personaje dramático, el tiempo y el espacio.

Estas son grosso modo las categorías beneficiadas por esta teoría. Analizaremos estos conceptos, como adelantábamos anteriormente, por entender la aportación semiótica como fuente clarificadora excepcional sobre algunos de los aspectos

concernientes a las teorías teatrales de Buero y Sastre. Sin entrar en profundidades, comprobaremos cómo los intereses de una y otra corriente son conjugados en diferentes ámbitos, aportando los ejercicios semióticos perspectivas enriquecedoras para la comprensión de dichas categorías desde las concepciones realistas.

Sin más dilación entramos en materia con una de las cuestiones que afectan a la teatralidad más directamente.

“[...] el escenario todo lo convierte en signo” (Bobes Naves, 1997, 115). Ante tal afirmación, podemos preguntarnos, ¿cómo vamos a estudiar un concepto amplio por naturaleza, con el agravante de que ésta se ve alterada cuando el signo se toma como instrumento teatral?

Partiendo del hecho de que el teatro es un proceso cuya función principal es comunicar, deberemos aceptar también una serie de “convenciones” ya formalizadas, e incluso ajenas, al hecho teatral, referidas al signo, es decir, admitir la existencia de signos de diferente índole que diariamente, en nuestra vida cotidiana nos saturan con su presencia.

Lógicamente, no todos son iguales, y nuestro interés se centra en el signo teatral. Carmen Bobes sostiene que tanto el procedimiento de expresión como el de significación, comunicación, etc. pueden inscribirse dentro de la comunicación teatral al constituirse como procesos semióticos.

Frente a la concepción saussureana del signo como realidad estática (concurrentia entre una imagen acústica y un concepto), Hjelmslev defenderá el dinamismo del signo, es decir, no es una realidad acotada en el espacio y tiempo, sino que se crea y modifica por el uso. Esta última aportación favoreció el entendimiento de dicha categoría multiplicando sus aplicaciones en el campo de la dramaturgia.

El signo es una unidad de manifestación, resultado de un proceso de semiosis por el que un sujeto establece o concreta una relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido. Y esto sirve igual para un signo ya codificado, por ejemplo, un signo lingüístico, como para un formante de signo, es decir, un signo circunstancial, transitorio, que se propone sobre el escenario (Bobes Naves, 1997,117)

Esta definición aclara, sólo parcialmente, los constituyentes que ha de poseer un signo para que pueda llamarse teatral, o dicho de otra manera, esta cita de Bobes abarca solo una parte de la estructura sémica del signo. No obstante, introduce el término “formante de signo” cuya naturaleza vendría a completar su naturaleza dramática.

Esta noción equivale a los formantes morfológicos inmersos en el plano de la expresión que, por cualquiera de los procesos sémicos, consiguen comunicar. Si bien esta comunicación vendrá dada por el contexto dramático en que se encuentre. Por tanto, no está sujeto a ningún tipo de convencionalidad, tan solo la expresada a través de él.

La unión de signo y formante es posible gracias a la existencia de un autor único. La distribución que adopten, bien por relación positiva, bien por relación negativa, definirá el mensaje que pretende ser transmitido, cuyo último destinatario será el espectador.

Dicho esto, no es difícil deducir que los formantes del signo o sémicos, dependiendo de la naturaleza del contexto donde se encuadren responderán a la construcción de un lenguaje objetual, oral o metateatral, si bien es cierto que pueden conformar las tres categorías simultáneamente.

Visto, muy pormenorizadamente, el primer punto de nuestra exposición, abordaremos otra de las categorías fundamentales en el estudio semiótico, hablamos del discurso.

Éste se muestra como construcción bipartita dentro de la obra teatral. Partiendo siempre del texto escrito, el discurso se compone de diálogo y didascalias. Ambos irán dirigidos al lector/espectador, sin embargo cada uno recibirá el mensaje de forma diferenciada ya que al receptor del texto literario le llega una información completa, literaria, cuyo contenido está vedado para el receptor del texto oral (representación). Aunque esta parcialidad es solo aparente, pues lo único cambiante es la manera en que el espectador accede a ella.

Se define didascalia como instrucciones precisas, encontradas en el texto dramático, para conducirlo a su finalidad última, la representación. Por tanto, el valor de las didascalias o acotaciones es meramente funcional, sin embargo, sabemos que no siempre es así, recordemos sin ir más lejos las obras de autores como Valle-Inclán.

Siguiendo con la estructura dual del texto, comprendemos que una misma obra pueda emitir mensajes únicos ante los que su recepción será distinta, dependiendo de que el emisor sea lector o espectador.

Pero este discurso no solo es establecido por un contexto tradicional (texto escrito/representación) sino que existirá un método comunicativo construido a priori y pactado por las partes implicadas, es lo que se denomina “diálogo primario” (Kaplan) que abarcaría desde la actitud del espectador cuando asiste al teatro, su conducta ante la obra, hasta la disposición de la sala.

Para aclarar y especificar la calidad del diálogo teatral frente a otros tipos de diálogo bien literario, bien funcional,... Bobes explica una serie de rasgos que atañen expresamente a la variante que nos ocupa.

De manera que todos los mensajes enunciados mediante signos de valor social, como es el caso, tiene valor de diálogo puesto que transmite un hecho comunicativo que será recibido por un receptor. Dicha recepción no tiene por qué ser inmediata ni avalada por una respuesta del mismo nivel dialógico. Además implica una interacción verbal entre un receptor y un emisor en el fenómeno comunicativo. Esto permitió la inclusión de otro concepto de diálogo, es decir, las variantes dialógicas entendidas en el texto literario y en el texto espectacular. Existe una comunicación directa entre un “yo” emisor y un “tú” receptor que puede ser identificada con el “actor/personaje” y con el “lector/espectador”, pero también somos conscientes de la funcionalidad en el diálogo mantenido entre un “yo” (actor/personaje) y un “tú” (lector/espectador). El fin de uno de estos hechos dialógicos no es el mismo, podríamos decir que el tipo segundo de diálogo se incluye en el primero, es más, sin él, la comunicación con el lector/espectador resultaría imposible.

El diálogo teatral admite multitud de variantes representativas como monólogo interior, relación narrativa,... si retomamos el punto anterior en el que hablábamos del signo teatral como un hecho primigenio por y para la comunicación, podemos decir que incluso la falta de diálogo incurriría en un acto comunicativo dentro del marco teatral, dicho de otra manera, se establecería la comunicación de “los silencios” circunstancia nada nueva, por otra parte, dentro del mundo literario y espectacular.

Aunque decíamos, con anterioridad, que el diálogo número uno, por llamarlo de alguna manera, era *conditio sine qua non* para establecer el segundo tipo, no queremos desmerecer la formalidad de éste, pese a que desde el punto de vista pragmático siempre se ha primado al texto literario/texto espectacular como valor omnipresente desde una perspectiva literaria e incluso representativa, el establecimiento dialógico entre “actor”/ “espectador” es fundamental, tanto, que no puede concebirse el teatro desde su misma naturaleza si omitimos este factor. Dice Carmen Bobes que si un monólogo interior no llega a ser oído, recibido, no tiene razón de ser, es inútil. De aquí nacerá un innovador acercamiento al contexto teatral, desde posicionamientos nuevos, cuyo valor a sido “menospreciado” en el tiempo, nos referimos a la “recepción” del hecho teatral.

Hemos mencionado aquí dos términos distintos pero complementarios “texto literario” y “texto espectacular” evidentemente ambas realidades son la cara y la cruz del texto dramático, por este motivo debe diferenciarse entre “lectura” y “representación”. Sendos procesos están sometidos a unas normas lingüísticas y semióticas que requieren una transducción por parte del receptor, quien variará según se enfrente a uno u otro.

El texto dramático se divide en categorías de las cuales la fábula es la más importante, por cuanto es origen del fenómeno teatral en sí.

Aristóteles en su *Poética* define la tragedia (única modalidad contemplada por él para la fábula) caracterizándola en su génesis, en su expresión, en el modo de la imitación, en su finalidad y en el objeto imitado. Separa además entre partes cualitativas de la tragedia (fábula, caracteres, pensamiento, elocución, melopeya y espectáculo) frente a las partes cuantitativas (prólogo, episodios, parte coral y el éxodo).

Por fábula puede entenderse el conjunto de motivos que proporcionan unidad a la obra y (man)tienen coherencia interna y externa, es decir, poseen un significado dentro del contexto ideológico de la época en que ha sido creada.

La complicación desprendida del trabajo de idear e hilar los motivos que componen la fábula es manifestada por Alonso de Santos¹ (1999,101): “La estructura

¹ Pese a su conocida fama como autor dramático (*La Estanquera de Vallecas, El álbum familiar, Del laberinto al treinta...*) la perspectiva desde la que tratamos en este trabajo a Alonso de Santos es fundamentalmente teórica.

teatral no es la mera división de una trama en escenas, cuadros o actos (estructura superficial), sino la relación funcional y causal (estructura profunda) entre las partes que constituyen la obra, en especial entre la trama y los personajes, y sus formas de manifestarse (el lenguaje)”.

Como puede deducirse de estas palabras en la creación de la fábula es donde el (in)genio del autor es puesto a prueba. Conforme ésta vaya surgiendo se irán acoplando el resto de categorías (personajes, tiempo, espacio), si bien en el axioma primigenio creador estas casuísticas han de estar presentes, aunque no en su comprensión como obra total.

Lo que Aristóteles y la semiótica llaman fábula, equivale a trama pero tanto una como otra encierran un significado que se escapa a términos supuestamente sinónimos como argumento, historia,... dicho significado no es otro que “lucha”, la fábula incluye una pugna con fuerzas enemigas, pueden ser interiores o exteriores, para resolver el conflicto se deberá resolver el combate “desentramar”.

Después de lo dicho, cabe preguntarse hasta qué punto es posible concebir una fábula sin el resto de sus formantes, no es posible. Pensar en la fábula *per se* sólo equivale a tener en mente una idea vaga de unos sucesos vagos, cuando esta idea es desarrollada por unos personajes, en un espacio y tiempo concretos, entonces obtendremos el resultado final. Por tanto, estamos otra vez ante la disyuntiva, ¿qué formante será más relevante? en principio todos tienen la misma importancia funcional, no pueden concebirse los unos sin los otros, aunque bien es cierto que el autor-creador otorga más protagonismo a personajes concretos, igual le ocurre con el tiempo y el espacio, pero siempre han de estar en el punto de partida, en el mismo nivel.

Retomamos el concepto de trama, posteriormente profundizaremos en sus conformantes, porque es conveniente no obviar los elementos que la dotan de una coherencia interna vital para su realización. Para que pueda ser recibida como una obra total debe constar de principio, medio y fin. Por lo tanto, se partirá de una situación inicial en la que habita un equilibrio que se verá alterado (medio) por un(os) agente(s) para dar lugar a la parte final donde se recupera el estatus primigenio de equilibrio, lo cual no quiere decir que la nueva situación equivalga a la originaria.

Los pilares clásicos mantenían que la unidad de acción había de ser consecuente con una serie de requisitos como que las acciones secundarias se desarrollaran de forma paralela (de principio a fin) y en un grado apreciable de afinidad respecto a la acción principal. Además todas las acciones (principal y secundarias) tendrían su origen en una causa única.

Con el paso del tiempo y, por influencia de diferentes corrientes, estos criterios han cambiado, de manera que podemos encontrar en la historia literaria fábulas con trama única o con fábula episódica.

El problema que se le presenta a la ciencia semiótica es el de cómo segmentar la obra para su estudio, Bobes nos advierte que en el caso de la obra dramática el obstáculo crece ya que debemos contar con su naturaleza dual. Además la concepción de la obra literaria como una realidad abierta y cambiante puede dar paso a una ambigüedad en los cánones de estudio.

El primer encuentro consiste en la acotación del terreno que se pretende trabajar, en este aspectos dos han sido los métodos más destacados para llegar a buen puerto: el narratológico y el lingüístico.

Sin embargo, ambos muestran fenómenos puntuales dentro de su investigación, de hecho Bobes no descarta que pese a las múltiples líneas investigativas puestas en marcha para la resolución del conflicto, aparezcan otras nuevas.

Coinciden todas estas líneas en la identificación de las unidades semióticas (forma y sentido) válidas, que tengan presente los fundamentales signos del proceso dramático.

La semiótica, aunque se sirve de los supuestos del método lingüístico y narratológico, intenta superar ambos ya que no concibe el fenómeno teatral como una segmentación lineal que sólo es digna de mención en el hecho representativo ya que el fenómeno teatral es capaz de expresarse simultáneamente combinando signos de varios sistemas.

Ante aportaciones como la de Kowzan, Ubersfeld, Corvin, De Marinis, en las cuales sólo se plantea una cara del problema, Bobes deja la cuestión abierta, limitándose, que no es poco, a ofrecernos las diferentes unidades de segmentación

seguidas por la narratología y la lingüística, así como otros métodos más innovadores y actuales, como las propuestas por Ruffini y De Marinis.

Intentemos aclarar esta problemática abarcándola por los formantes que la componen.

El personaje como unidad dramática constituye uno de los fundamentos sobre los que se asienta el hecho teatral, es decir, es unidad básica en todas las vertientes, discursiva y sintáctica.

Esta unidad posee diferentes rasgos funcionales, desde una perspectiva sémica adquiere contenido semántico, pero también tiene una proyección sintáctica y otra pragmática que equivaldrían a su presentación literaria y espectacular.

Atendiendo a la significación se le reconocerá por sus acciones, vida interior, moralidad,... la información nos llega a través del diálogo o en las acotaciones. En cuanto a su proyección sintáctica, ésta se ramifica en dos vertientes: las posibles combinaciones en el discurso y la funcionalidad que llegue a adquirir en la fábula. En el ámbito pragmático el personaje se identifica con un caso concreto, bien sujeto, bien circunstante en las funciones. También podemos definir a los personajes por una relación de oposición respecto a los demás.

Este criterio es mantenido por Alonso de Santos cuando afirma que el protagonista será el que quiere cambiar el *status quo* mientras que el antagonista insistirá en mantenerlo. Aquí surge el conflicto, el motor dramático.

Una vez más el diálogo será el canal transmisor de esta situación, por él reconocerá el lector / espectador al personaje y lo encasillará en su role correspondiente. Cada personaje partirá de unas motivaciones concretas con las que tendrá que ser consecuente en su actuación, sólo así se mantendrá la unidad de acción en la fábula. Asimismo, dichas motivaciones irán respaldadas por una estrategia para conseguir su objetivo, es decir, encaminará sus acciones atendiendo a los criterios que más le convengan para alcanzar victorioso el final. La estrategia deberá, al igual que las motivaciones, someterse a las normas de la coherencia “narrativa”.

La segunda categoría que se constituye como unidad dramática es el tiempo. Al igual que ocurría con el formante anterior, esta unidad con contenido sémico presenta tres dimensiones diferenciadas (funcional, sintáctica y formal). Su estudio se

fundamenta en dos cuestiones textuales: a) el tiempo asignado para la representación de la fábula es limitado, b) el tiempo real de representación (presente para el espectador) transcurre paralelo al tiempo que es representado (presente para la fábula).

Igualmente, dicha unidad se encuentra aún más acotada al no contar con el tiempo del narrador (como ocurre en la novela), por tanto, el espacio temporal establecido en el texto dramático será el presentado por el personaje o personajes. El lenguaje resulta otro instrumento, diríamos que imprescindible, para la construcción temporal, sin embargo, pese a su valiosa contribución, también recorta la duración de este estamento, debido a la naturaleza del mensaje lingüístico, que como sabemos es el diálogo. Esta forma comunicativa solo admite el tiempo presente, frente al juego temporal admitido por géneros como la novela, e incluso, la poesía. Así pues, aunque al enfrentarnos a la escena o texto podamos asomarnos al pasado, siempre estaremos ubicados en el presente de dicho tiempo.

De aquí se deduce una de las características inevitable y precisa para esta categoría, la síntesis. Reflexiona, acertadamente sobre ella, Alonso de Santos (1999, 426).

En el transcurso de nuestra vida tenemos un determinado sentido de la continuidad: horas, días de la semana, acontecimientos que marcan una época, [...] Lo mismo sucede en la vida del personaje (dentro de la estructura interna de un espectáculo), y en la relación comunicativa de éste con el público. El tiempo tiene en una representación teatral un valor propio. [...] Meter la vida de unos personajes en un par de horas es decidir sus textos y acciones en función de las limitaciones del tiempo dramático.

El tiempo dramático, al igual que las categorías de personaje y espacio son imprescindibles para concebir el hecho teatral, ellas constituyen los elementos sobre el que se construye la fábula concebida tanto para la lectura como para la representación, podrían identificarse con los cimientos de un edificio.

El tiempo puede presentar diferentes formatos, esto va de depender del criterio del autor, e incluso con más relevancia, de la corriente en que éste se inscriba, así no es lo mismo la concepción del tiempo para la escuela impresionista, que para la realista, por ejemplo.

Aparte, la segmentación temporal, independiente de criterios personales, se muestra como apoyo al lenguaje teatral, poseyendo, a su vez valor, sémico. La supuesta linealidad temporal puede verse rota por distintas segmentaciones que apoyen el mensaje de la obra en cuestión. De esta manera podemos encontrar un *tiempo lineal*, cuyo objeto sea una única trama o varias desarrolladas en paralelo, un *tiempo irreal*, subjetivo, rompiendo con la temporalidad natural del argumento expuesto, lo cual puede contribuir también a la creación de saltos hacia atrás o adelante en espacios temporales, *tiempo circular*, donde en el final se retoma el contenido expuesto al principio,...

Como vemos, las variantes que afectan a esta categoría afirman el carácter comunicativo en el drama, aportando claridad o innovación al mensaje, en cualquier caso, provocar una reacción en el lector/espectador. Pero la correspondencia entre tiempo y comunicación no sólo se verifica en esta finalidad sino que se establece en una relación de necesidad mutua ya que “ la literatura, que está hecha exclusivamente de palabras, tiene que representar el tiempo sirviéndose únicamente del sistema de los tiempos lingüísticos” (García Barrientos, 1991, 143).

Es deducible de estas palabras, la inmensa importancia del lenguaje como fuente creadora del fenómeno teatral tanto en su inclinación literaria como en la espectacular.

La finalidad de cualquier signo dentro del texto/representación teatral es, esencialmente, comunicar, sea cual sea su naturaleza. Cuando García Barrientos expone los niveles temporales, habla de un “tiempo de la fábula”, “un tiempo del drama” y, por último, “un tiempo de la escenificación”.

El primero, también denominado “tiempo dieguético”, se conforma sobre un concepto temporal ideal, es decir, es el espacio transcurrido dentro de los acontecimientos, el tiempo vivido por los personajes inmersos en la historia que se pretende contar. Su linealidad es sobreentendida, pese a los saltos o cambios que puedan efectuarse, según el autor “un principio ordenador del universo de la ficción” (152). Sin embargo, también afirma que este tiempo no aspira a una “temporalidad comunicativa”, no podemos estar de acuerdo con tales palabras, el montaje temporal es decisivo para la transmisión de la fábula, es más, dicho montaje *per se*, es otro modo añadido con el que cuenta el autor-creador para comunicar la trama. La forma elegida para contarla producirá una u otra reacción en el receptor (lector/espectador). Por esto, discrepamos

con su criterio “la relación entre sujetos actuantes y sujetos observadores no interviene o se refleja en el plano de la fábula”, esto hasta cierto punto es cierto, no obstante la intencionalidad cómplice entre ambas partes existe, no afectará al desarrollo de la trama pero sí al hecho comunicativo, por tanto no es ajeno a este fenómeno.

El tiempo expreso del drama o “tiempo dramático”, se situaría a mitad de camino entre el dieguético y el de la escenificación porque participa de ambos, nos enseña, por una parte, el tiempo en el que transcurre la fábula (pudiendo ser considerablemente amplio) y, por otra, se amolda al tiempo real de la representación (caracterizado por una naturaleza acotada), aquí incluiría García Barrientos, los saltos y cambios que referíamos anteriormente, en otras palabras, expresaría el primero restringiéndolo al tercero, el tiempo de la escenificación o “tiempo escénico”, comparable al tiempo cinematográfico, hasta cierto punto, pues la circunstancia real que envuelve al fenómeno teatral no consta en el séptimo arte. Los personajes teatrales se desenvuelven en un plano de realidad presente inmediata, simultánea a la realidad presente inmediata del espectador, por lo que en una misma situación de exposición, la noción temporal varía considerablemente, pudiendo ser el espectáculo teatral interrumpido en cualquier momento por las acciones de los observadores, lo cual en una sala de proyección no es factible puesto que sus naturalezas son diferentes.

El tiempo escénico, sustentado en los dos anteriores, es el que ofrece directamente el hecho comunicativo, lo hace posible en el marco del tiempo presente, éste es compartido y simultáneo tanto a los personajes escénicos como al público asistente.

Con esto entramos en la última categoría del estudio teatral, el espacio. Una vez más asistimos a una concepción dual del término, si el espacio teatral aporta unas cualidades de expresión y comunicación, sin las cuales no sería posible concebir la cuestión que nos ocupa, también es cierto que sirve como límite para el desarrollo del teatro. El espacio asentará todos los conceptos, vistos hasta ahora, en todas sus posibles manifestaciones, en una ubicación que posibilitará su concepción. Desde esta perspectiva equivaldría al “tiempo escénico” en cuanto hace patente la comunicación y trabaja para reordenar la multitud de factores que influyen en la composición. Esta

categoría participa del juego temporal amoldándose a sus dictados, así situará al receptor (lector/espectador) en la circunstancia precisa para la transmisión de la fábula.

El espacio escénico ha ido cambiando con el paso del tiempo. Convendría, llegados a este punto, distinguir entre ámbito escénico (lugar físico en el que se produce la representación y la recepción) y, dentro de ellos, las distintas disposiciones que se hacen de él. Sobre esto, Carmen Bobes, mantiene que el espacio escénico es anterior a la representación de la obra, éste se mantiene y el hecho teatral se acopla a las posibilidades que ofrece, distinguiéndose la zona destinada a la ficción (escenario) de la correspondiente a la espectación (sala).

El establecimiento más afianzado es en forma de U, así envuelven los receptores el escenario favoreciendo el canal de transmisión. Éste deriva de la forma en O, empleado en tiempos más primitivos correspondiendo al concepto de teatro como ritual sagrado (religioso). El tercer tipo es en T, en éste se da la máxima tensión entre actores y espectadores, pues su disposición facilita el enfrentamiento de ambas partes.

Aunque encontramos otros modelos (L, H, F y X) todos son variantes del ámbito en T. Quizás el más impresionante para el receptor sea el espacio en X, ya que aquél se sitúa en el centro dejando que la representación lo aborde pues el receptor no puede físicamente todo lo ofrecido en una escena multidireccional.

En cuanto a las disposiciones que de él se puedan hacer, diremos que el escenógrafo y el director serán los encargados de modelar esta categoría para acoplarla a la obra que se represente.

Si tratamos el espacio escénico en sí, es decir, el escenario, tendremos que hablar de varios tipos encontrando el *espacio dramático* (lugares en los que se desarrolla la fábula), *espacio lúdico* (creados por los movimientos/distancias de los actores), *espacio escenográfico* (creados por la decoración, iluminación,...) y *espacio escénicos* (lugar físico de la representación: plaza, escenario,...).

El juego escénico, como vemos, se sirve de innumerables recursos y se asientan en bases sólidas e imprescindibles para su desarrollo, éstas que a priori lo favorecen también contribuyen a limitarlo, hecho, por otra parte, necesario. Sin cimientos ni límites el fenómeno teatral no podría concebirse. Estas estructuras son compartidas con

otros géneros: cine, novela,... si bien es cierto que la aplicación es diferente en función de su naturaleza.

Expuestas estas categorías, se puede afirmar que constituyen la esencia del teatro, aquello que lo diferencia y separa del resto de disciplinas. El tiempo, espacio, lenguaje (oral/escrito), personajes, fábula, gestualidad, signo,... conforman la casuística resultante de su verdadero don: la teatralidad.

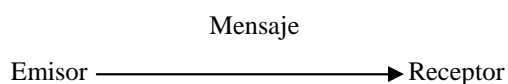
Aunque algunas de estas unidades puedan ser compartidas por otros, la función y aplicación que de ellas se hace en el ámbito teatral le aporta la nota diferenciadora. Nuñez Ramos (1991, 60) define este concepto:

La teatralidad es la condición del texto que hace posible en la lectura el sentimiento del lector de una presencia sensible (de manera que puede ver y oír, e incluso, si se me permite la hipérbole, tocar) de los cuerpos, de los objetos, de los movimientos, de las relaciones, de las sensaciones, en una palabra, del personaje en su relación con el entorno espacial o ámbito escénico, si se quiere recordar el efecto más fundamental: la percepción sensorial, no intelectual, en la lectura, de los movimientos interiores y de las exteriores de los personajes y su mundo y la conciencia psicofísica de la reacción propia hacia todo ello.

La realidad de la literatura, sea cual sea su signo, y en la concepción que de ella tenemos como obra, es la “expresión”, expresión entendida desde dos polos equidistantes y esencialmente complementarios: el creador origina un mensaje porque tiene la necesidad de contar algo, pero a su vez, su obra no estará terminada hasta que el mensaje sea recibido, entonces se establecerá la comunicación.

Este pensamiento es el que ha dado lugar a los estudios semióticos, todo lo relativo a dicha comunicación, en el sentido más amplio (desde la lingüística a la psicología).

Al partir del esquema comunicativo básico:



Observamos que las tres fases son imprescindibles para que se produzca el proceso comunicativo. Aunque el público ha sido un sector importante desde la época clásica, lo cierto es que con el paso del tiempo y la llegada de nuevas corrientes que

privilegiaban otros aspectos de la obra teatral², el “receptor” ha sido relegado fuera de cualquier consideración sobre los estamentos teatrales. Este hecho se agudizó a mediados del siglo pasado. Con la aparición de disciplinas como la semiótica, cuyo propósito es el estudio del teatro como una realidad multifuncional, se retoma de nuevo esta dirección como uno de los ejes inherentes de la comunicación.

Tomado el “receptor” como formante de un conjunto activo que no sólo visualiza el mensaje sino que entiende y reflexiona sobre él, adquiere una relevancia que desembocará en la creación de una estilística ocupada expresamente en este menester. Surge así la denominada “estética de la recepción”, una de las orientaciones de la ciencia semiótica, sin embargo, ésta supone una segmentación del objeto de estudio debido a las limitaciones que conlleva. Semiólogos, como Bobes, opinan que toda acotación, en este sentido, es perjudicial para la investigación del drama, ya que no se explota en su totalidad, aunque cree en la conveniencia de esta “innovadora” perspectiva en la medida en que puede aportar una panorámica más completa sobre el mismo.

La estética de la recepción no sólo pretende juzgar los fundamentos de la interpretación del texto/representación con los criterios del lector/público, sino que intentará convertir éstos en una estructura funcional basada en multitud de efectos con el fin de convertir a un público real en un público implícito. Aparece así el concepto conocido como “el arte del espectador”.

Alonso de Santos comenta que, en cierto sentido, la “estética de la recepción” siempre ha estado presente en la historia del teatro, desde Aristóteles y sus nociones de identificación, terror o verosimilitud, hasta Bertolt Brecht con los conceptos épicos de distanciamiento, se pretendía crear unos efectos en el lector/espectador, consecuencia misma del respeto que infundían en el autor. Afirma a continuación “forman parte de lo que la estética de la recepción llama estructura de efectos, los semióticos, signos, y, nosotros, [...] simplemente, técnica.” (1999, 354)

² Recordemos cuando Lope de Vega se refería al público con desprecio calificándolo de “vulgo” peyorativamente.

Si partimos de la base de que la semiología entiende el fenómeno teatral como un conjunto ordenado de signos cuyo último fin es el estudio de dos perspectivas separadas y complementarias a la vez:

1. Conformar la esencia misma del hecho teatral en la totalidad de sus variantes y expresiones.
2. Canalizar dichas variantes, formando una concepción completa de la dramaturgia, hacia un objetivo predeterminado, los espectadores (receptores).

Se puede concluir que el análisis semiológico resulta uno de los más completos a los que puede ser sometido el fenómeno teatral. Sin embargo, el segundo punto de nuestra “definición”, por llamarla de alguna manera, no está exento de problemas debido al enfrentamiento entre las diferentes posturas dentro de esta disciplina.

Hablamos en él de “espectadores”, siempre incluidos en la categoría de receptores, este término se presenta como consecuencia directa de dos direcciones incluidas en la semiótica que se desarrollan de forma paralela convergiendo en un punto común. Por una parte, el enfoque realizado sobre el “receptor” como público, dejando de lado al “lector” teatral. Suponemos que la clasificación “texto literario”/ “texto espectacular” contribuyó a la separación entre ambos tipos de recepción³, aunque no se deben separar ni arrinconar uno en favor del otro.

Añadido a la dirección tomada por algunos estudiosos que privilegian el segundo relegando el texto literario y sus receptores, concibiendo el teatro como un espectáculo únicamente. Esto desembocará en el estudio del “público” como una de las categorías principales y, casi, primordial preocupación potenciará la “estética de la recepción” como vía a seguir. En consecuencia no es extraño hallar posturas encontradas.

Ante esto debemos puntualizar que tanto desde posturas semióticas, Carmen Bobes se define como una defensora del texto teatral en su parámetro literario, por no concebirse la teatralidad sin él. Como veremos en los capítulos correspondientes a Buero y Sastre, éstos ante la idea de un teatro atextual, se refugiarán en los motivos

³ Sin embargo, grandes conocedores del mundo semiótico, como Carmen Bobes, nunca ha defendido la separación de ambas perspectivas teatrales, tan rico en aportaciones es el texto literario como el texto escénico, conscientes siempre de las posibilidades y aportaciones de cada uno. Lo cual nos lleva a considerarlos complementarios, nunca opuestos.

literarios, en un esfuerzo por ensalzar la textualidad como origen de cualquier realidad que pretenda ser calificada como dramaturgia. Hecho que no confiere una despreocupación hacia el público por parte de ambos dramaturgos.

Hemos intentado transmitir, aunque de forma general y manejando nociones básicas de esta ciencia, los fundamentos de la semiótica (las categorías que estudia, sus principales motivaciones, sus objetivos y conclusiones) procurando aportar una visión amplia sobre su concepción teatral.

Sin más demora, pasamos ahora al estudio de la teoría que verdaderamente nos interesa: el Realismo.

Abarcar directamente un acontecimiento tan importante como fue el desarrollo de la teoría realista es, cuando menos, imposible. Por tanto, comenzaremos con el desglosamiento de las tendencias teóricas de esta época. Esto no solo nos permitirá avanzar en nuestro estudio con cierto orden, sino que, pensamos, es labor imprescindible para situarnos ante tal fenómeno comprendiendo sus mecanismos de actuación desde un principio, las opciones de los autores y sus diferentes concepciones ante un mismo fenómeno: el Teatro.

1.3. Tendencias teatrales en la España de postguerra.

Son muchos los que han trabajado sobre una historia del teatro ofreciéndonos autores y obras dentro de un correlato cronológico, no es ésta nuestra intención. Pero debemos reconocer que, gracias a ellos, podemos situar con cierta lógica las numerosas variantes teatrales que habitan en nuestro país en este momento.

El estudio más simple, no por ello menos interesante, sobre esta materia es el que ofrece Ruiz Ramón (1978). Él diferencia entre “teatro no crítico” y “crítico”, en éste último encuadra a Buero Vallejo y Alfonso Sastre como iniciadores de lo que luego constituirá el “grupo realista” frente al grupo “no-realista” para terminar nombrando a autores como Romero Esteo, Nieva y Luis Riaza, a los que no incluye en ningún epígrafe, aunque reconoce que adoptan una postura equidistante a las dos anteriores.

A lo que llama Ruiz Ramón “teatro no crítico”, Bonnín Vals (1998) lo califica de “teatro burgués”, y a diferencia del anterior, éste sí se ocupa de ofrecer un muestrario de autores y obras relacionadas directamente con el, también denominado, “teatro de

evasión”. En su nómina encontramos a José María Pemán, Alejandro Casona, Luca de Tena, Calvo Sotelo, Claudio de la Torre y Víctor Ruiz Iriarte, como los más destacados.

Paralelamente se desarrollaría una “generación” que piensa el teatro desde unas perspectivas muy diferentes, “la realista” con Buero y Sastre a la cabeza pero compartiendo protagonismo con Miguel Mihura.

Con el paso del tiempo aparecerán los autores que continuarán la labor de sus antecesores en ambos posicionamientos ante la realidad teatral. Así encontramos una segunda “generación realista”, en la que se mantiene la actitud de protesta pero se evoluciona hacia otros presupuestos que no poseían la concepción primigenia del realismo. Se incluyen aquí a Carlos Muñoz, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Rodríguez Buded, Lauro Olmo, Antonio Gala, Alfredo Mañas y Andrés Ruiz, junto con otros autores menos renombrados.

El “teatro burgués” también tiene sus herederos como Alfonso Paso, Jaime Salom, Jaime de Armiñán, Juan José Alonso Millán, etc.

No obstante, éstas no son las únicas posturas adoptadas ante el hecho teatral – teatro acrítico, teatro crítico –. Asistiremos a una tercera perspectiva más innovadora por presentarnos una concepción mucho más efectista en lo que a forma dramática se refiere, es lo que Vals llama “teatro vanguardista”, con Fernando Arrabal, Francisco Nieva y Manuel Martínez Mediero.

1.3.1. *Corrientes críticas y acríticas.*

Con la muerte de Franco, la terrible sombra de la censura se va debilitando, poco a poco, y “nuevos autores” se proponen la conquista del escenario español, tan lejano para ellos años antes. Entrecomillamos el término, nuevos autores, porque muchos de ellos ya habían despuntado en el panorama teatral, y pese a que comenzaron desde una posición realista evolucionaron hacia una corriente más estética y experimental del teatro. José María Bellido, José Ruibal, Luis Riaza, José Ricardo Morales y Miguel Romero Esteo componen el “Nuevo Teatro Español”, a estos les seguirán un grupo de autores más jóvenes y considerablemente numerosos que, aún compartiendo los criterios de los cinco maestros desarrollarán un sentido más “experimental” aplicado a

la escena. Entre ellos podemos citar a Luis Matilla, Ángel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Domingo Miras, Fermín Cabal⁴.

Termina Vals con un breve repaso del teatro en la década de los ochenta, si bien cabe destacar que sólo hace referencia al teatro catalán y al gallego.

Existen varias clasificaciones donde se pueden consultar las diversas corrientes y autores adscritos a éstas. Hemos elegido la de Ruiz Ramón y Bonnín Vals porque, aunque coinciden en los puntos principales, la terminología y amplitud en el tratamiento del tema varía. Aparte de ésta última, nos enfrentamos a términos nuevos y cambios en los grupos dependiendo del autor que consultemos. Por esto, vamos a desglosar las formas dramáticas que aparecen (o continúan) a partir de 1939.

La guerra civil supone, como sabemos, un cambio brusco que afecta a los españoles en todos los niveles imaginables. La economía, en un primer momento por la situación interna del país; después, debido al bloqueo internacional, quedará gravemente resentida hasta bien entrados los ochenta. La cultura nacional se asocia a una palabra cuanto menos triste, exilio. No obstante, nuestro interés se centra en aquéllos que “eligieron” permanecer dentro de nuestras fronteras.

Cuando hablamos de la historia literaria del s. XX en España, es casi obligatorio, citar un antes y un después de la contienda, el campo teatral no se exime de esta cronología por constituir un hecho decisivo en la comprensión de todos y cada uno de los acontecimientos ocurridos en los treinta años posteriores al desenlace bélico.

Son muchos los estudios que abordan el teatro español de posguerra y diversas son también las consideraciones metodológicas propuestas en un acercamiento a las disyuntivas presentadas por los autores, géneros y obras. Además influyen circunstancias favorables, unas veces, desfavorables, otras al hecho teatral. Nos referimos a cuestiones como la función de la censura cuya repercusión, como veremos, alcanzará a todos los autores sin bien, su posición ante ésta les afectará de diferente manera. La difusión de obras y críticas a través de revistas especializadas como *Yorick*, *Primer Acto*, *Pipirijaina*, etc. o la apertura de nuevas salas cuentan en la nómina de

⁴ Tanto Domingo Miras como Fermín Cabal corresponden al grupo de nuevos autores de la subtendencia radical y reformadora respectivamente, pero la nómina de autores congregados alrededor de las diferentes corrientes es mucho más cuantiosa: Hermógenes Sáinz, Antonio Martínez Ballesteros, José Guevara,...

circunstancias favorables, aunque no podemos eludir el hecho de que, mientras Madrid centraliza el mayor número de salas, ciudades como Barcelona realizan considerables esfuerzos para presentar un repertorio teatral medianamente satisfactorio; el resto de la geografía española, es olvidada oficialmente.

Coincidiendo con la mayoría de la crítica, podemos afirmar que nuestro teatro español de posguerra comienza con Buero Vallejo en 1949 con el estreno de *Historia de una escalera*, desde 1939 hasta ahora, los teatros representan obras de autores que habían estrenado antes de la contienda. Desde concepciones distintas ante el teatro, pero coincidiendo con Buero en la finalidad de éste, encontramos a Alfonso Sastre⁵, ambos representarán la cabeza dirigente de una corriente teatral que desembocará en planteamientos cercanos a sus tesis (realismo) pero con matices y variantes estéticas e ideológicas que conformarán dichos planteamientos en teorías independientes.

Continuando la labor de un teatro crítico e inconformista encontramos a Carlos Muñiz cuya obra *Telarañas*, en 1955, le otorgó éxito y reconocimiento. Lamentablemente, Muñiz abandonó la escena diez años después. Quizá su obra más representativa sea *El Tintero*, estrenada en 1961, reconocida dentro de un realismo con fuerte acento expresionista.

Otra figura importante de este repertorio de autores es el polifacético Francisco Nieva. Dramaturgo, director y escenógrafo emprendió su carrera teatral en 1952 con una serie de piezas autodenominadas “teatro de la farsa y la calamidad” que fueron acompañadas de otras comprendidas en la tendencia de su “teatro furioso”. Su obra más brillante *La carroza de plomo candente* (1971) responde al concepto de teatro en libertad, recordando a Valle-Inclán en la recurrencia a la imaginación y a hechos insólitos. No obstante, el trabajo de Nieva, se sitúa lejos del realismo cuando éste estaba en pleno apogeo. Son mucho los estudios que reconocen no poder ubicar a este autor en ninguna tendencia por lo compleja y completa que resulta su concepción teatral. Ruiz Ramón (1978, 191) hace referencia a este asunto cuando realiza su clasificación en “grupo realista” / “grupo no-realista”,

⁵ Sobradamente es conocida la polémica mantenida entre ambos referida a diferentes concepciones sobre el cómo y el quehacer de la realidad teatral inmediata. Abordaremos estas cuestiones en profundidad en el capítulo dedicado al realismo.

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 y Luis Riaza. Lo esencial –creo— de 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, [...] sino que se propone representar en el escenario la ceremonia de esa visión del mundo desde *otra* visión del mundo.

Con anterioridad, constatábamos la variedad de criterios a la hora de aunar a los diferentes autores y obras según las pertinentes clasificaciones, trabajo loable cuyo fin inmediato es el mejor estudio sobre los mismos. Ángel Berenguer en su obra *Tendencias del teatro español durante la transición política*, realiza una estructuración situada en el periodo (1975-1982), y aunque, comienza fuera del plazo que nos ocupa, no deja de tener vigencia para nosotros puesto que las tendencias presentadas por Berenguer hunden sus primeras raíces en el nacimiento de la posguerra. Siguiendo a este autor, en total acuerdo con él, contemplamos tres flujos importantes en el panorama teatral: Continuidismo, Reformismo y Rupturismo.

Esta tripartición obedece fundamentalmente a factores de orden sociológico, relacionados con los diferentes tipos de mentalidad que los sustentan, junto con otros de naturaleza estética que desembocarán en concepciones, si no radicalmente opuestas, si considerablemente diferentes.

Identificando estos movimientos con tres tendencias (Restauradora, Innovadora y Renovadora), teniendo en cuenta la localización de las creaciones dramáticas según la mentalidad de los diferentes sectores, así como el peso de la realidad política y social de este momento tan controvertido para la sociedad española. Además no podemos prescindir de una característica intrínseca a la obra literaria, la continuidad, es decir, crear originalmente desde unas nociones preestablecidas en la historia de la literatura.

La tendencia restauradora respondería, tanto en forma como en contenido, a dichas nociones, ya que continúa la labor emprendida por autores que publicaban y estrenaban en tiempo anterior al conflicto, identificándose con los sectores sociales y políticos conservadores continuadores de los cánones dictatoriales, cuya mentalidad es

tremendamente conservadora, hecho que se reafirmará en el contenido de las obras y en la concepción clásica de espacios y técnicas teatrales.

Respecto a la tendencia innovadora, pese a lo engañoso de su nombre, prosigue una tradición conservadora, si bien es cierto que intenta transformar el hecho dramático pero sólo desde una perspectiva formal, en un esfuerzo por adaptarlo a los nuevos tiempos. Las innovaciones en el plano contextual son mínimas tendiendo a representaciones cómicas con el fin expreso de atraer a un numeroso público que refleje su gratitud en las taquillas. Berenguer considera que de aquí podrían salir dos subtendencias enfocada una a la innovación temática y, otra, a la innovación de recursos dramáticos.

Por su parte la tendencia renovadora constituiría el teatro concebido como “cambio”. El sector social y político enfrentado más o menos abiertamente al sistema dictatorial emprenderá una labor teatral en claro desacuerdo con las circunstancias. La tendencia renovadora va a enfocar sus protestas desde multitud de ángulos ganándose calificativos alternos por parte de los estudiosos. Así encontramos “teatro de protesta”, “teatro social”, “teatro político”, “teatro realista”,... sin embargo, aplicar una única denominación a todo el repertorio dramático acogido en esta corriente sería caer en el error de generalizar puesto que las formas, mensajes y concepción del hecho teatral son muy diferentes de unos autores a otros.

Berenguer, consciente de esta problemática, subdivide la tendencia renovadora en tres posturas con la finalidad de encuadrar lo más fielmente posible uno de los acontecimientos más importantes de nuestra historia dramática.

Por tanto, frente a un amplio grupo de actitudes progresistas que se manifiestan mediante una renovación radical ante la opresión de la dictadura franquista (subtendencia radical), hallamos un intento de renovación más calmado que apela a la reforma de la sociedad española desde unos presupuestos sociales y estéticos (subtendencia reformadora), para terminar con posturas que se apartan de las anteriores tanto en el plano temático como en lo referente al lenguaje, y por supuesto, al concepto en sí de fenómeno teatral (subtendencia de ruptura).

Veamos a continuación los principales representantes así como las bases conceptuales y metodológicas para entender mejor las teorías que conforman este periodo.

a) *Tendencia restauradora.*

Según lo expuesto anteriormente, si la tendencia restauradora pretende mantener los presupuestos clásicos aferrada a valores conservadores, se desprende de estas palabras que dicha tendencia existía antes de la contienda bélica. En efecto, la primera mitad del s. XX acoge esta corriente representada por dramaturgos cuyas obras correspondían a los preceptos predominantes en la sociedad española de la Restauración.

Estos dramaturgos con el recuerdo de D. Jacinto Benavente como guía desarrollarían un teatro caracterizado por patrones técnicos y temáticos casi invariables en una perspectiva diacrónica del teatro.

Sus personajes pertenecen a la burguesía o a la clase media alta, se desenvuelven en espacios suntuosos, cuando menos, confortables representando una trama cuyo *leitmotiv* es el adulterio, los conflictos generacionales, defensa de unos valores sociales o espirituales, nostalgia del pasado,... todo esto para componer unas obras donde se persigue entretener al espectador, sin profundizar demasiado en los conceptos, recurriendo a enredos y sorpresas gratificantes para un público “sin preocupaciones” que acude al teatro con el único fin de divertirse, de ahí que varios autores hayan calificado este teatro como “de evasión”.

Esta dramaturgia cobrará fuerza en el periodo de posguerra por identificarse plenamente con el momento político que les acontece. Abrigados por una ideología conservadora, que ellos representan, lograrán sobrevivir hasta bien finalizado el proceso de transición, como apunta Berenguer (1998, 44) “resulta extraño, o mejor dicho, singular, encontrar este tipo de producto en el contexto dramático español (y europeo) del último cuarto de siglo”, ya que su verdadero apogeo, insistimos, se produjo en un periodo que se extiende en la primera posguerra y poco más.

Ruiz Ramón también se pregunta por la fórmula que consiguió mantener este tipo de teatro, al que denomina “público”, tanto tiempo y con éxito de público. Aboga por una investigación sobre la materia desde una perspectiva sociológica que

comprenda desde el “porqué y cómo de este teatro” hasta la composición de “su particular público”, pasando por el apoyo de “su crítica” y de “sus empresarios”.

Todas estas circunstancias se comprenden mejor si tenemos en cuenta los presupuestos exigidos a las obras teatrales pertenecientes a esta tendencia y sobre los que se emitían los juicios de valor, bien por parte del público, bien por parte de la crítica especializada.

El teatro restaurador o burgués concede total prioridad al concepto de “obra bien hecha”, esto afecta directamente a la construcción de los diálogos y, por su puesto, a su finalidad, las sorpresas, matices, enredos están pensados milimétricamente. En consecuencia, la reacción del público, cuando menos previsible, tampoco es dejada al azar. Las pautas de evolución para la trama, el tiempo y el escenario, así como los recursos técnicos son un arma importante supeditada a la finalidad del espectáculo.

La trama refleja un argumento en tono agradable, sin profundizar en los conceptos que ésta puede tratar, presentándolos desde un perspectivismo cómico e irónico, aleccionando al espectador sobre cómo se deben solventar los pequeños problemas veniales que surgen en la vida cotidiana. No queremos afirmar con esto que el motivo inmediato de esta dramaturgia fuera un didactismo, entendiendo éste en su sentido más amplio, aunque debemos reconocer que se pretendía imbuir en el espectador una moral ejemplar y tranquilizadora partiendo de problemas muy concretos, que en ningún momento, representó de una forma mayoritaria las preocupaciones de España en esta época.

La comicidad de estas tramas solían aportar el final feliz a tantos enredos calculados acercando la esencia de las obras al concepto de “pieza rosa”, en las que todo termina bien, arreglándose cualquier problema susceptible de ser representado.

No falta, sin embargo, dentro de esta tendencia, la obra seria, es decir, aquella que no recurre al elemento cómico o a la ironía, su representación está en los dramas de tesis o drama serio y en los dramas históricos. Estos suelen presentar problemas de conciencia, morales,... y en el caso de los históricos, se recuperaba un periodo temporal en el que España se contabilizaba como una de las grandes potencias mundiales. Recordemos obras como *El divino impaciente* de Pemán, la tónica seguida por estos autores y sus obras tienen los mismos estamentos fundacionales, exaltar unos valores

morales y nacionales acordes con este tiempo. El objetivo a conseguir era más moralizador que didáctico ya que los personajes que encarnaban a acción caían en la tentación de pecar contra los santos valores impuestos por la tradición. Así libertinos, adúlteros, mentirosos,... hacían acto de presencia en las tablas esperando el final de la obra para quedar redimidos. Básicamente los personajes se agrupan en, siempre dentro de una clase acomodada, nobles aristocráticos seguidores fervientes de la tradición y nobles de nuevo cuño, una generación joven, más cosmopolita. Ninguno de los dos grupos presentará problemas económicos, hecho constatado en lo fastuoso de los decorados que dejan entrever grandes mansiones con todo lujo de detalles, personal de servicio... en definitiva, la mayor cantidad de comodidades posibles para unos personajes que viven en un mundo casi perfecto.

Decíamos que este teatro no se caracteriza por su profundidad, es cierto, pero también brilla por su falta de originalidad, tal vez sea éste, el secreto de su éxito. Aparte del empleo de esquemas sencillos, frases ingeniosas, enredos y decorados deslumbrantes, las obras restauradoras apenas variaban su temática, es decir, el soporte del argumento se somete a ligerísimos cambios de unas creaciones a otras, cambiaban los nombres de los personajes o reordenaban los episodios de la trama pero la temática es la misma y, consecuentemente, esta repetición se acusaba también en los procedimientos formales. Aunque parezca paradójico, creemos que la continua repetición benefició a esta dramaturgia pues, una vez captado el público gustoso de este tipo de dramas, era trabajo sencillo conseguir que acudiera a las salas teatrales para que recibiera sus temas preferidos.

Bonnín Vals (1998, 27) escribe al respecto:

Este teatro fue del agrado del público y siguió sus gustos; pero no los educó ni cambió en nada. Se exaltan los mismos ideales burgueses; las contrariedades de la vida encuentran siempre una adecuada solución; las vidas de los personajes acaban siendo siempre motivos de esperanza y espejos de felicidad... Y, mientras tanto, ahí están, en el mundo de la realidad, las miserias y las privaciones de unos hombres de posguerra, con su lucha diaria para sobrevivir, que este teatro no presenta, sino que oculta, pero que sí existen en la realidad española.

Es curioso, después de leer estas palabras, pensar en el término “teatro de evasión”, considerando que es poco acertada, aunque justificamos su empleo, no obstante, si la cuestión consistiera en etiquetar las diferentes tendencias, sería también acertado denominarlo “teatro del ocultamiento”, “teatro de superficie”,... pero no lo es. La cuestión es que en tiempo de postguerra hallamos un teatro continuista con la tradición anterior, cuyos primeros genes se da en el teatro de salón con Benavente como mejor representante a principios de siglo. Este teatro por su ideología, concepciones sociales y éticas encuentra un excelente caldo de cultivo cuando al término de la guerra se asientan, aún más, los valores que defienden. De forma que será la única dramaturgia que caracterice la primera postguerra (1939-1949), a partir de este año, la tendencia restauradora continuará hasta bien entrados los sesenta pero su debilitación será palpable y responde a dos motivos principales:

- 1) El envejecimiento o desaparición de sus autores.
- 2) La convivencia desde el año 49 con otra tendencia más joven y fresca que propone unos criterios totalmente opuestos a los pregonados por el teatro restaurador.

Los autores que alimentan este teatro de posguerra serán José María Pemán, Alejandro Casona, Ignacio Luca de Tena, Joaquín Calvo Sotelo, Víctor Ruiz Iriarte y Claudio de la Torre. Esta nómina es la conocida como “la vieja escuela” creadores antes y después de la guerra. Cabría incluir aquí a Emilio Romero, Eloy Herrera, Pablo Villamar y Antonio D. Olano, cuyas obras continuarán la labor de los anteriores durante la transición.

Un caso especial, a nuestro parecer, es el de Miguel Mihura debido a que su situación podría calificarse como puntual, los estudios consultados tratan a este dramaturgo de forma contradictoria, mientras Bonnín Vals hace un seguimiento de su obra incluyéndolo en la generación realista, otros como García Lorenzo lo identifica con la corriente conservadora. Sí coinciden ambos en el aspecto que caracteriza la producción de Mihura: el humor, transmitido a través de situaciones absurdas apoyadas en un lenguaje ilógico y delirante hace de su teatro un hito de imaginación y fantasía impregnado siempre de toques tiernos y sinceros.

La temática de este autor plantea conflictos de una profundidad mayor que los vistos en la tendencia restauradora, a esto habría que añadir su concepción del planteamiento teatral, muy distanciado del drama de tesis o histórico típicos en dicha tendencia. La comicidad que caracterizaba las obras conservadoras es superada con creces por el humorismo en estado puro que nos muestra el director de *La Codorniz*.

Conocida su dramaturgia, se puede comprender la inclasificación de Mihura. Presuponemos que García Lorenzo (1981, 561) no adhiere a este autor a la generación realista porque su producción no reclama ni se posiciona en los presupuestos defendidos por los realistas, incluso, sus pretensiones no apuntan a cotas tan altas como las de éstos. Sin embargo, también podemos compartir la tesis de Vals (1998, 63) a pesar de sus matizaciones, es decir, bajo su humor absurdo reside un planteamiento nítido de denuncia social (recuérdese *Tres sombreros de copa*), por otra parte, la concepción humorística de que hace uso llega a la deformación de la realidad más cruda, acercándonos, en algunos pasajes, al esperpento valleinclanesco, género obligado de reflexión, por otra parte, para autores consagrados, sin duda, en la categoría realista como Sastre.

En nuestra modesta opinión, el caso Mihura roza los límites de la excepción puesto que no alcanza la profundidad temática y formal defendida por los realistas quedando lejos de una concepción del teatro como ruptura, como combate. En este sentido, tal vez fue perjudicado por su propia fórmula, es decir, el planteamiento de temas conflictivos fundamentados en el juego de palabras, chistes,... podría haber contribuido a la frivolización de los mismos. Por otro lado, sin lugar a dudas, su teatro está muy por encima de la mayoría de obras presentadas por los autores conservadores, tanto en profundidad de los problemas expresados como en innovación de los soportes teatrales, comenzando, por el lenguaje. Este dato es corroborado por las dos décadas de espera hasta poder estrenar su mayor éxito sobre las tablas.

b) *Tendencia innovadora.*

Siguiendo un orden estrictamente cronológico dentro de las distintas tendencias, trataremos someramente de perfilar las bases en que se apoyaron los continuadores del teatro conservador.

Los “herederos” de la tendencia restauradora, como los denomina, Francisco Rico, se acogen a la metodología clásica que defendieran sus antecesores, es decir, la temática, el tratamiento de ésta, la caracterización de los personajes, los recursos teatrales, en definitiva, todo lo considerado como propio del teatro conservador va a seguir manteniéndose. En las obras no existirá la profundidad cuando se aborde un tema, y lo que es más, ese tema no tendrá nada que ver con la realidad social y económica española de ese momento. Se recurrirá de nuevo a transmitir la felicidad de la clase burguesa, con sus preocupaciones fácilmente subsanables. La forma teatral por excelencia será la comedia burguesa como género más representativo de esta tendencia, en la que se respira el ambiente benaventino, pues básicamente la evolución de un modo teatral a otro es nula⁶. No obstante, sí hallamos dos cuestiones indicadoras del poco desarrollo de este tipo de comedias. La primera viene de la concepción del teatro como producto de consumo, por lo que se busca el triunfo de la obra a toda costa, pero un triunfo comercial. Es cierto que los restauradores también abrazan ese objetivo, pero conforme “se desarrolla” esta tendencia, la situación se agudiza. Este asunto nos conduce directamente a la segunda cuestión, los autores innovadores “modernizan”, siempre dentro de unas cotas marcadas, sus espectáculos, es decir, se adaptan a los nuevos recursos coyunturales que les ofrece el teatro, con el fin expreso de atraer más público y retornar así a la primera cuestión.

Con el paso del tiempo, según nos acerquemos a 1975, y, sobre todo, pasado este año asistimos a un cambio de temática por parte de los innovadores, cuyo eje principal será ironizar con la nueva era política que se avecina, explotación del erotismo... sin sacrificar su posición ideológica, como ya hicieron los restauradores introduciendo estos mismos elementos, quizá no con tanto descaro.

Sin duda, existe un *continuum* entre ambas tendencias, y donde más sobresale la influencia es en el empleo de las modalidades expresivas teatrales totalmente retrógradas, fundamentadas en el formato lingüístico (cuidado con mucho esmero, lo que explicaría, el cuantioso número de ediciones que sobre el texto escrito se

⁶ “Hemos pretendido poco. Nada más que hacerles pasar dos horas gratas, alejados de los problemas que nos acucian, y ayudarles a evadirse” (Torcuato Luca de Tena *apud* Berenguer, 1998, 60), a propósito del estreno de su obra *Una visita inmoral* o *La hija de los embajadores*.

efectuaron) albergando unas mentalidades conservadoras, que vivirán bajo el cobijo de los teatros de carácter privado, siendo éstos los mecenas del teatro comercial de la época.

Según Ángel Berenguer (1998) los principales representantes de la tendencia innovadora serían Jaime Salom, Antonio Gala, Juan José Alonso Millán, Torcuato Luca de Tena, José Antonio Giménez-Arnau, Alfonso Paso,... como autores con producción en la posguerra y continuadores después de la transición, frente a Miguel Sierra y Manuel Pozón que estrenarían después de 1975.

A todas las características vistas debemos añadir una de considerable importancia, tanto la tendencia restauradora como la innovadora no aportan ninguna elaboración teórica sobre la dramaturgia, se limitan a ofrecer patrones preestablecidos que no constituyeron objeto de dificultad a la hora de ser realizados, las inquietudes propias de lo que se define como categoría “autor” brillan por su ausencia, es decir, crear un producto para conseguir un fin profundo, un cambio, un escalofrío, algo que arrojará luz sobre la situación española, se limitaron a entretener y a hacer olvidar una realidad cuya crudeza cotidiana poseía más fuerza que toda la realidad escenificada por los conservadores, muchos comprendieron esto eligiendo otros derroteros más difíciles de materializar pero también más coherentes dadas las circunstancias.

Comenzará así una teatralidad con planteamientos propios, una férrea preocupación teórica y unas obras que lejos de la evasión y el ocultamiento optarán por mostrar la realidad inmediata y el remover conciencias.

c) Tendencia renovadora. Subtendencias.

Expuesta la tendencia restauradora y sus continuadores, nos queda tratar, para terminar de ofrecer la panorámica teatral de posguerra, una tendencia contrapuesta donde las halla a las anteriormente estudiadas. Siguiendo el criterio de Á. Berenguer se conformaría ésta bajo el nombre de tendencia renovadora, cuya aparición tendría su origen en una doble necesidad. Por un lado, la incontinente evolución de los procesos artísticos sustentados por su propia naturaleza cambiante; por otro, las circunstancias vitales de gran parte de la sociedad española ávida de una transformación que tendrá también, como ocurre en el resto de géneros, su reflejo en el teatro.

Decíamos anteriormente que la tendencia renovadora se dividía en tres subtendencias dependiendo éstas del enfoque adoptado ante hechos muy concretos como la situación política y social del país, la orientación histórica del teatro o, simplemente la concepción que de obra artística se posee.

- Subtendencias

De tal forma hallamos tres corrientes bien definidas bajo el halo de esta corriente. La primera es la denominada como “subtendencia radical” ya que sus presupuestos están directamente vinculados a una ideología rupturista y transformadora de la realidad socio-política por la que atraviesa España desde los comienzos de la década de los cuarenta. Contrarios al régimen dictatorial, grupos y autores teatrales buscarán las fórmulas necesarias para conectar con un público que comparte sus mismas inquietudes. Tarea difícil si tenemos en cuenta la represión y el fuerte control ejercido sobre aquéllos que no asimilaban el ideario vigente. Estas circunstancias impulsarán el estudio de nuevas formas teatrales que encuentran su salida más inmediata en el lenguaje, el cual mediante alegorías y simbolismos, intentará materializar de forma desapercibida la realidad española. Pero este no es el único instrumento del que disponen, la trama de las obras transportarán al espectador a escenarios y épocas pasadas, manteniendo un cordón umbilical con el presente capaz de comunicar una clara y precisa intencionalidad argumental. Cualquier objeto, palabra, gesto,... posee en esta dramaturgia una esencia polisémica demandando la complicidad del público y eludiendo la imponente conminación de la censura.

No obstante, la fuerza censora goza de tal poder que muchos de estos autores estrenarán sus obras, si estrenan, con muchos años de retraso. Hecho que nos le beneficiará pues con el paso, de incluso décadas, el mensaje teatral queda descontextualizado perdiendo su razón de ser, y como apunta Berenguer (1998, 85): “[estas obras] comienzan a ser juzgadas por la crítica como un desahogo que torna anacrónicos los lenguajes dramáticos que lo expresan”.

Al igual que ocurría con las otras tendencias, los estudiosos del teatro clasifican la abundante nómina de autores según sus legítimos criterios, cuya exposición no es pertinaz aquí, y a pesar de que nuestra intención está muy lejos de asemejar este trabajo a una investigación histórica de la literatura teatral, sí consideramos adecuado ofrecer

las diferentes posturas que adoptan dichos estudiosos ante un mismo hecho, por tres motivos principales y fácilmente comprensibles: primero, por seguir con cierta coherencia la pauta mostrada hasta ahora; segundo, eludir esta cuestión supondría un sesgo, imperdonablemente erróneo, por la sencilla razón de que nuestra labor pretende centrarse en las teorías teatrales de los dos grandes representantes de esta tendencia, sin mencionar la enorme descompensación respecto a lo anteriormente revelado; tercero, pero no menos importante, creemos de vital importancia situar al lector en el panorama teatral posterior a 1939, con sus representantes, sus obras, sus circunstancias... con el único fin de prepararlo para una mejor comprensión de sus teorías y *modus operandi*.

Aclarado este punto hemos de considerar los distintos posicionamientos ante tal hecho. Mientras Á. Berenguer (1998) incluye en la subtendencia radical a Sastre como principal representante, seguido de José Martín Recuerda, Manuel Martínez Mediero, Alberto Miralles, Antonio Martínez Ballesteros, Miguel Romeo Esteo, Eduardo Quiles, Domingo Miras (en la escena de la Transición) y grupos como Tábano y T.E.I. (Teatro Experimental Independiente).

La subtendencia reformadora mantendrá también una actitud crítica ante las circunstancias socio-políticas, pero como su nombre indica, no acogen un enfrentamiento directo, radical, sino más bien comedido, calculado, menos pasional, es decir, la posición de los autores anteriormente nombrados es crudamente combativa, la de éstos también, sin embargo los planteamientos en su conducta aparecen más suavizados, no por ello menos efectivos.

Por este motivo, Á. Berenguer, la califica de transformadora, pues parten de la desilusión respecto a las presentes realidades vitales, en clara oposición al sistema existente y como punto de partida se decantan por “transformarla” a través de métodos más ortodoxos. Aún así, hay que clarificar la indudable labor opositora al sistema dictatorial ejercida desde las filas de esta corriente.

El repertorio de la tendencia renovadora es encabezado, según nuestro autor, por Antonio Buero Vallejo, éste será seguido por ilustres del teatro como Lauro Olmo, Carlos Muñiz, Juan Antonio Castro, Jesús Campos García, Josep María Benet i Jornet y, como grupo, Els Comediants. Ya en tiempos de transición tenemos a José Luis Alonso

de Santos, Fermín Cabal, Fernando Fernán Gómez, José Sanchís Sinisterra, Francisco Ors, Rodolf Sirera y Dagoll-Dagom, como conjunto teatral.

El teatro de ruptura, tercera subtendencia, se caracteriza por no mantener una conexión explícita con la mentalidad que albergan el resto de las corrientes. No obstante, gozará de reconocido prestigio inferido desde sus modos creadores y una actitud valerosa durante la última mitad de siglo. Muchos de sus representantes, como ocurre en las otras corrientes, deberán expresar sus particulares concepciones estéticas, bien en un exilio exterior, como ocurre con Max Aub o Alberti, bien, en un exilio interior. Se definen estas posturas por un alejamiento estético y temático respecto al resto de representantes y (sub)tendencias teatrales, de tal manera, los rasgos determinantes de la dramaturgia rupturista se apoyarán en un nítido sentido de la experimentación que abarca desde la perspicacia expresiva llevada a sus últimas consecuencias hasta el empleo de lenguajes escénicos muy lejanos a cualquier código lógico o realista pasando por representaciones de universos ajenos a la realidad española inmediata, el hermetismo, la libertad compositiva e, incluso, la omisión del texto teatral en pos de una utilización de códigos escénicos no verbales.

Pero no nos equivoquemos, los representantes de esta subtendencia viven con los pies muy bien asentados en la tierra, es decir, son plenamente conscientes de la grave situación por la que atraviesa nuestro país, vista desde todas las perspectivas posibles, y no, comparten en ningún momento, de hecho algunos tendrán que emigrar, los impuestos de la dictadura. Esta causa contribuye a una concepción teatral alegórica, revestida de simbolismos, a través de la cual comunican un estado de la cuestión contra el que se rebelan. El resultado será un teatro onírico, de referencias irreales, recuperando ámbitos surrealistas. Sin embargo, no sólo la visualización de la inminente realidad constituye su punto de apoyo, estos creadores materializan una concepción teatral obediente a los cánones estéticos más vanguardistas, han bebido de las fuentes de un teatro engendrado para ofrecer espectáculo, un espectáculo exorcista de almas, de duración tan efímera como requiera la representación, vivido con un acusado sentido ritual que ya corroboraría Nieva (*apud* Berenguer, 1998, 137) a propósito del estreno de *La carroza de plomo candente*, “ceremonial purificador convierte el escenario en un aquelarre medieval”, niega todo modo de raciocinio y, evidentemente, cualquier

estructura formal o de contenido que recuerde a concepciones teatrales convencionales. En numerosas ocasiones, defenderán un lenguaje teatral no literario, contribuyendo con insistencia a la idea de “danza tribal” sobre el escenario (aunque no tiene por qué haber escenario). Así se establecerá una comunicación que inunde al espectador a través de una *katharsis* física y psíquica, de la que renazca un pensamiento nuevo con el que afrontar la absurda realidad susceptible de una expeditiva transformación. Esta filosofía teatral que comienza a darse en España durante el tiempo de posguerra encuentra su antecedente inmediato en los cambios (estéticos y temáticos) producidos en la escena europea a partir del año 45, aproximadamente.

Por tanto, la concepción ante el fenómeno teatral se concretará en una dualidad de carácter opuesto y, a la vez, complementario, entre un enfrentamiento a la realidad y un teatro portador de una fuerte naturaleza estética *per se* con el que encarar la compleja tónica existencial diaria.

Los autores teatrales identificados con esta tendencia son Fernando Arrabal, Luis Riaza, Luis Matilla, Salvador Espriu y los grupos La Cuadra y Els Joglars. Durante el periodo de transición aparecerán nuevos continuadores como Francisco Nieva, que representaría en esta nueva etapa, lo que Arrabal⁷ a la anterior, Alfonso Vallejo, Ángel García Pintado.

Este esquema, presentado de una manera desglosada, distribuye a los diversos autores, de manera correcta. Los encuadrados en las dos primeras subtendencias (radical y transformadora) son aquéllos que se reconocen bajo el epígrafe de “generación realista” y, si bien es cierto, que esta denominación es la más extendida, también lo es que califica de forma muy generalizadora a los mismos. García Lorenzo (1981, 563) explica que esta terminología puede carecer de acierto si tenemos en cuenta unos hechos históricamente constatados como la diferencia de edad entre los primeros autores y los últimos, cuestión que repercute en el tratamiento de sus respectivas dramaturgias, así como el camino elegido por cada uno aunque tenga en común la idea de producir un teatro combativo, de crítica hacia las normas socio-políticas que les circundan.

⁷ Fernando Arrabal conoce el éxito durante la postguerra y lo mantendrá en los periodos de transición, postransición, década de los ochenta,... es uno de los pocos autores cuya trayectoria, discutida o aceptada, continúa activa dentro del panorama teatral.

Una vez vistas las tendencias dramáticas, comprendiendo sus finalidades, sus aciertos y errores, podemos afirmar que la situación no es tan idónea como nos gustaría pues la primacía teatral está en manos de autores, que como hemos explicado, su fin más inmediato era desbordar las taquillas de los teatros continuando con las mismas y desgastadas ideas temáticas y formales. Durante la primera postguerra así está la práctica teatral en nuestro país. Si las corrientes que renueven este panorama no llegarán hasta aproximadamente los años 50, también la teoría teatral brillará por su ausencia hasta estos años. Será a partir del año 1949, cuando el viejo repertorio sienta la amenaza de unos autores jóvenes, con un ideario fresco y, sobre todo, con un afán crítico manifiesto dirigido contra todo lo que aquéllos representan.

CAPÍTULO II.

2. EL REALISMO TEATRAL.

Para comprender las posturas y actitudes de los dramaturgos que vamos a estudiar a continuación, es necesario, situarse en el contexto socio – político de esta época, la postguerra.

Hemos realizado un recorrido por las diferentes tendencias con el propósito de trazar los caminos seguidos en el arte escénico, explicados sus presupuestos, técnicas y finalidades, entenderemos *grosso modo* la situación teatral vigente entre 1940 – 1975.

Estamos en un espacio temporal y físico cerrado, Franco ejerce su poder con total impunidad⁸ y una de sus mejores y más efectivas armas es la censura.

Un grupo, representando a un amplio sector de la sociedad española, cuya faceta más sobresaliente es el dominio de la técnica teatral (literaria y escénica) se posicionará en un enclave opuesto a la opresión y falta de libertad acaecientes en España.

De esta forma este teatro responde a dos objetivos concretos, por una parte despertar conciencias (finalidad intrínseca a este género), por otra afrontar las terribles circunstancias existentes bien desde la transformación de las mismas, bien desde la ruptura con ellas.

Sabedores de la fuerza coercitiva de la censura y del férreo poder subyugante del sistema político, estos autores buscarán formas escénicas “alternativas”, lenguajes camuflados bajo el simbolismo y la metáfora, tramas que atraerán a la memoria el fantasma de los dramas históricos perdidos en el tiempo, aparentemente inofensivas para la mente del ciudadano español de los años cincuenta. Nada más lejos de la realidad, ya que este recurso (adaptación o empleo de obras clásicas) está siendo utilizado por los grandes epígonos del teatro político y socialmente combativo: Brecht, Piscator...

La realidad europea no es muy diferente a la de nuestro país, en el recuerdo está la Primera Guerra Mundial y en el presente inmediato el lastre de la Segunda, mucho

⁸ Las décadas comprendidas entre 1940-1960 fueron las más duras pues el régimen dictatorial actuó de forma férrea y contundente, conforme se aproximan los años setenta, en la política franquista se irá apreciando lo que parece un principio de aperturismo.

más terrorífica y agónica. El viejo continente está herido de muerte y España le sigue en este rastro de sangre.

En este contexto los dramaturgos manifestarán su posición de denuncia y crítica desde dos niveles, contra el espacio histórico cerrado que sacude el país identificado con el también asolado espacio europeo y, desde una perspectiva intrahistórica, es decir, desde la realidad ontológica del ser humano a merced de un devenir poderoso y maligno capaz de las mayores atrocidades contra el hombre. La realidad física así como la reflexión profunda sobre la situación presente y futura, posibilitará una doble lectura de estas obras que abarcan una dimensión individual y social.

La muestra de sendas vertientes se decantará por el realismo, entendiendo por “género realista” aquél que pretende describir la realidad tal y como se produce. No obstante, el término “realismo” implica una excesiva generalización como ya apuntó García Lorenzo (1981).

2.1. El realismo decimonónico. Un siglo después.

Analicemos esto con cierto detenimiento. Cuando se habla de “realismo” no estamos retomando literalmente las bases realistas decimonónicas, tan exitosas en el género novelístico (recordemos a Galdós e incluso las primeras obras de Zola). Sin embargo, ahí está el germen del movimiento dramático realista, pues su herencia constituirá uno de los pilares más importantes para la concepción de la tendencia contemporánea. Por esto, creemos conveniente repasar someramente la panorámica teatral retrotrayéndonos al s. XIX.

En este siglo aparece una corriente literaria que afectará prácticamente a la totalidad del continente europeo, incluida Rusia. Este movimiento cuyas líneas expresivas de pensamiento y actuación mantienen un concierto en los diferentes países afectados, erigiéndose éstos como fuente originaria a la vez que influyentes en otras naciones, propagarán unos principios ético – filosóficos consolidados en la concienciación por parte de los autores, sobre los múltiples cambios de índole diversa producidos a nivel mundial, significará una evolución, alabada por unos, criticadas por otros, que sentará las bases de un fenómeno social que incidirá de manera directa en la evolución del S. XX.

Ciertamente la autoridad de los países europeos apenas se desliza en la pobre escena realista española decimonónica, pero también es verdad que el realismo de postguerra (1940-1975) aparecerá como un muestrario de los ideales filosóficos, estéticos y políticos de países como Francia, Rusia, Alemania... recogidos del siglo anterior y adaptados a su presente inmediato. Este eclecticismo favorecerá considerablemente la teoría y praxis de los dramaturgos españoles pertenecientes a la generación realista, si bien atenderán además a otras influencias, como estudiaremos con posterioridad.

Siendo conscientes de la importancia del realismo dentro del panorama teatral europeo del s. XIX, como sustento para nuestra tendencia, vamos a realizar una muy breve revisión sobre los parámetros fundamentales seguidos en algunos de ellos.

Lo más característico de la producción francesa se sustenta en una filosofía recreadora de temáticas donde la crítica no se dirige tanto a las estructuras sociales cuanto al valor de la individualidad. Los naturalistas compondrán sus mundos con la minuciosidad de *l'art pour l'art*. Esta posición estilizante a ultranza, que aparece en aquella época en Inglaterra y Francia, afirma no interesarse más que por la belleza de la imaginación y la exactitud de la expresión, manteniendo estricta neutralidad ante los motivos humanos que presenta. Sin embargo no es difícil percibir la raíz moral de esta aparente inhumanidad: se busca una elevación individual que libere el alma de las cuestiones y partidismos diarios, tomando para ello como instrumento de ejercicio ascético de arte la persecución no saciada de una perfección formal que tampoco tiene por sí misma valor de satisfacción y salvación absoluta. Esta huida a la torre de marfil asume, en efecto, caracteres de protesta contra la sociedad burguesa.

Pero estos mismos naturalistas tenderán hacia unos parámetros más científicos en los que se mostrarán individuos alienados por una sociedad embrutecida así como por la irreversible herencia física conduciendo a posiciones extremas una realidad cuyo referente directo es el literario.

Ésta tónica que viajará desde la corriente victoriana inglesa a la novela verista italiana, encuentra su máximo esplendor en la narrativa. No obstante, cuando el naturalismo empezaba a atravesar un período crítico en este ámbito, pasa al dominio de la escena, donde da lugar a un nuevo sistema de hábitos y formas. No se trata de un

cambio repentino y radical: la nueva manera que madura en las tablas francesas en realidad es una derivación del melodrama que había sido el plato de gusto para el público francés de comienzos del S. XIX.

Sin embargo la frialdad científica y objetivista hizo del teatro naturalista un género impopular ante un público corriente adicto a los principios “verosímiles” de la representación. Cuando el naturalismo comienza a asentarse con un cierto peso surgirán otras tendencias disgregadas en el panorama teatral, nos referimos al *Theâtre libre* de Antoine que tiende a un “teatro irreal”, y al *Theâtre d’art* simbolista, con Maeterlinck como epígono, que desplazarán la tendencia propiamente realista a una continuación de la comedia musical.

Pasarán muchos años hasta que el incipiente teatro psicológico de Curot y Hervieu, se consolide con la llegada de Henri Bernstein, Lenormand...

Es el teatro escandinavo el que mayor provecho obtiene de la concepción realista de la escena establecida por los franceses. El noruego Henrik Ibsen y el sueco August Strindberg conformarán el núcleo naturalista de la escena europea en estos años.

El primero presentará una temática basada en el antagonismo sinceridad / mentira, manteniendo un choque entre el sentido individualista y su tendencia a aniquilar aparentes héroes idealistas. Reveladora es su modernización aportada sobre el concepto de la *pièce bien faite* que envolverá al contenido crítico ante una sociedad hipócrita desde una contextualización trágica.

El segundo, gran denominador de la técnica teatral, evolucionará desde posturas naturalistas hacia un drama moderno y conciso, casi expresionista que no le impedirá acercarse hacia posturas más simbolistas.

En lo concerniente al país germano, el teatro moderno no llega hasta finalizar el siglo, pese a algunas excepciones, la “alta comedia” naturalista encuentra escaso eco en Alemania, quizás por la tradición poco realista de su literatura. Cuando llega el realismo es ya en forma colectiva y a la vez con tonalidades entre expresionismo y simbolistas.

En Rusia estos esquemas conceptuales quedan trascendidos, aunque no negados, por la inaudita floración de un ideario que constituye un período bien diferenciado desde el fin del Romanticismo hasta la entrada del S. XX. Bajo formulaciones realistas movidas por la preocupación social presentan además un sentido poético tan profundo

que nos dan una total emoción humana previa a toda resolución en tratamiento, prácticos, y libres de cualquier frontera espacial o temporal. El realismo ruso muestra un contacto directo con los hombres en toda su espontaneidad viva, no como tipos y menos como ejemplos de especie.

En la década 1830 – 1840 la evolución del pensamiento ruso desemboca en un autorrefuerzo de sus teorías gracias a una mayor toma de conciencia social que culturalmente reviste dos formalidades a menudo enfrentadas: occidentalismo y eslavismo. Dimitri Vasílievich Grigórovich (1822–1899) aporta un sentido psicoanalista al realismo. La nueva tendencia se manifiesta en el plano teórico, no sin influencias de la filosofía hegeliana: el crítico orientador del “realismo” fue V. G. Belinski quien aisló dos factores, la “sociabilidad” (*sotsiálnost*) y la “artisticidad” (*judózhestvennost*), cuya síntesis da lugar a la obra de arte. Otros críticos radicalizarán esta actitud, y algunos de ellos, Herzen, entra en una literatura decididamente política.

Dos cuestiones llaman nuestra atención sobre el realismo ruso por caracterizarlo:

1. Las adaptaciones teatrales de un copioso número de novelas realistas, *El idiota*, *Los hermanos Karamázov*, etc.
2. La amplia gama de géneros literarios, manejados por los autores rusos (novela, cuento, teatro,...) como es el de Antón Pávlovich Chéjov (1860 – 1904), Turguéniev,...

De generalidad, podría tildarse, el hecho de que la producción narrativa es más extensa y de mayor calidad que la teatral, esto se debe principalmente a la prolongación de un teatro de procedencia europea anterior, pero en el cual se van deslizado nuevos motivos realistas y un acento de naturalidad directa sobre la tramoya heredada de Francia, Inglaterra e Italia. Gran parte de estas obras podrían datarse un siglo antes si no fuera por ese dominio que permite usar el artificio al mismo tiempo que se ha renunciado a él, dentro de unos supuestos normales, realistas. El teatro se mueve en un terreno demasiado estrecho para las potencias literarias que la narrativa pone en juego, y al mismo tiempo no sabe hallar otro tablero de juego más ancho. Una solución practicada por los dramaturgos será la “desteatralización”, retomando estampas lírico – realistas.

Hacia los años, 1880 – 1890 hay una crisis en el “realismo” que da lugar, por un lado, a un movimiento de simbolismo y de *l’art pour l’art*, y por otro lado, a una depuración del propio realismo antes de llegar a posiciones militantes. En realidad, lo que domina en ese momento es un impulso entre histórico – místico y artístico fuertemente teñido de influjos alemanes – Schopenhauer, luego Nietzsche – .

En lo que respecta a España, pasada la fiebre romántica comenzaron a percibirse nuevos enfoques que incidían en la mirada a la naturaleza humana. Uno de los pioneros en estos menesteres fue Ventura de la Vega. En 1842 el teatro español obedecía a normativas poco definidas que autores como Ayala y Tamayo supieron apenas perfilar cuajando años después.

Quedaron relegadas al olvido las tan traídas y llevadas unidades aristotélicas por un lado; los dramas de fatalidad inexorable, envenenamientos y desafíos en cualquier acto, por el otro. Se trató de imitar la discreción, el buen gusto y el atinado realismo del teatro clásico; la libertad y amplia inspiración del romántico. Una estética innominada que pronto bautizarían como “realista” estaba en marcha. (Zavala, 1982, 647)

Sin embargo, características específicas de este movimiento como la preocupación moral, el didactismo, superposición de valores éticos frente a los literarios, no terminó de convencer a un público que seguía acudiendo a representaciones de corte neorromántico y formas anticuadas.

Los que se decantaron por un cientifismo aplicado a la vida cotidiana de forma tajante, encuentran que la sociedad española no respaldaba un naturalismo cuyo máximo exponente es la frialdad de la bisección. Por otra parte el naturalismo francés, marcador indiscutible de tendencias, había evolucionado hacia el simbolismo ibseniano, se impone ahora la lucha entre conceptos desterrando las pasiones con lo que España vuelve a quedar desfasada.

Tanto Tamayo y Baus como Ayala pretendieron dar fe de una realidad que se sostenía en pie a duras penas, sin embargo, esta voluntad de realismo dramático no logró el fin deseado.

Estos dos dramaturgos que decían querer presentar la verdad de una sociedad y de unos individuos representativos de sus más hondos problemas y tendencias, comienzan por tomar partido, asumiendo la *defensa sentimental* de unos ideales morales. Ése es su más grave error como dramaturgos, pues este enfoque sentimental priva a su teatro de toda objetividad y de toda eficacia. Los personajes y los conflictos están hechos a la medida de la tesis sustentada por sus autores. En lugar de intentar entender en toda su complejidad el mundo de los valores y fuerzas en lucha, se limitan a negar, por definición, unos y afirmar otros. La realidad es así fijada en esquemas simplistas, mediante una dialéctica pobre en ideas y rica en sentimentalismo. (Zavala, 1982, 652)

Al igual que ocurrió en otros países europeos, en España, la producción teatral no puede compararse con la narrativa, las polémicas surgidas en torno al naturalismo literario, la diferenciada gradación de éste (costumbrismo, realismo, positivismo...), la extensa nómina de autores que se alinean a favor o en contra de él no encuentra competidor en el ámbito teatral.

Es cierto que la semilla realista fue plantada en el teatro, si bien no germinó cuando era de esperar, a pesar de que autores consagrados hoy como realistas (nos referimos a Galdós) compartieron el libro y la tramoya, dramaturgos como Tamayo e incluso Echegaray aportarán su creatividad a la conformación de la esencia realista, sin embargo la confluencia de hechos tales como el rechazo social ante este tipo de teatralidad y la labor de los creadores incapaces de abandonar una temática aposentada en las altas esferas sociales, imprimirán una debilidad al drama realista sólo superable varias décadas después.

Sin duda, acontecimientos tan lamentables como la guerra civil y sus consecuencias, junto con el sedimento del realismo decimonónico serán canalizadores hacia el resurgimiento de un ideario muy superior a cualquier revisión realista anterior suponiendo una depuración técnica, temática y teórica de influencias extranjeras y nacionales, tanto pasadas como coetáneas.

Por tanto el “realismo” de la segunda mitad del siglo XX trasciende con creces al decimonónico puesto que, aun partiendo de una visión de la realidad existente siempre con una finalidad denunciadora, las referencias del realismo de postguerra obedece a múltiples referencias y su funcionalidad adquirirá un carácter polifacético respondiendo a nivelaciones diferenciadas que van desde la categoría social hasta la

política pasando por los problemas del individuo, etc. con lo que no se quedará en el retrato fidedigno de la misma porque no puede.

En un primer momento este “no poder” se materializa en dos objetos claramente perceptibles:

1. La realidad cotidiana alcanza tal gravedad que la falta de oposición por parte de los realistas hubiera supuesto una traición a sus valores morales. No obstante, debemos tener en cuenta que exponer directamente un desacuerdo ante lo que estaba ocurriendo constituiría un suicidio.
2. Cuando a partir de 1950 se habla de realismo ha transcurrido más de medio siglo desde que éste alcanzara su máximo esplendor en el siglo anterior.

Por tanto, se pueden desprender dos conclusiones, cuanto menos, obvias. Nuestros realistas han de recurrir a nuevas formas expresivas para comunicar su ideología, tarea que requiere cierto talento pues deberán llegar al público sin llamar la atención de la censura; por otra parte, en un periodo superior a los cien años son numerosos los movimientos sucedidos en la historia literaria, de ahí que el tratamiento estético y temático de los realistas estén bastante más evolucionados, han bebido de abundantes corrientes, unas veces cercanas, otras equidistantes. Ahora, en el s. XX el realismo teatral alcanzará el esplendor que no obtuvo tiempo atrás y, aunque la novela presenta importantes logros, esta vez no arrebatará el protagonismo a la escena.

A esto debemos añadir una reflexión, como veremos en el apartado 2. 3. 1. y en los capítulos correspondientes a Buero y Sastre, no menos importante que la referida a los fundamentos de este género y su expresión *per se*, hablamos del modo personal en que cada autor afronta su propio reto dramático.

2. 2. Justificación de la aparición del realismo.

En el mes de abril de 1939 comienza un capítulo nuevo en la historia de España, lejos de lo que pudo constituir la II República, esta etapa, pobre cultural e ideológicamente, intentará cimentar un estado que posee una de sus mejores armas en la

propaganda⁹, materializada ésta a través del teatro en muchas ocasiones, por ser todavía un canal con gran poder comunicativo-informativo.

Pero este teatro, al igual que el país, quedó dividido en dos. Los autores procedentes de un mundo cultural conservador, anterior al conflicto, se sentirán ahora animados y reforzados por un ideario que los respalda, frente a estos, un grupo contrario a las posiciones dictatoriales, de naturaleza liberal, que se verá abocado a luchar contra dos hechos desafortunados desde cualquier óptica:

- a) El inevitable exilio de una buena parte de creadores pertenecientes a todos los ámbitos artísticos (literatura, teatro, cine,...) a países hispanoamericanos, Argentina fundamentalmente, provocará un empobrecimiento cultural definidor de esta época el cual también puede ser trasladado al sector económico, social,...
- b) Los que renuncian a salir de la península sufrirán el acoso del nuevo régimen que minará, por un lado, las expectativas teatrales y culturales y, en definitiva, existenciales y, por otro, paradójicamente, reforzará los fundamentos de estos dramaturgos que ante las circunstancias de una “situación límite” conseguirán potenciar una energía extraordinaria, materializada en sus dramaturgias, cuya inminente finalidad será despertar al individuo de su pesadilla.

Una postguerra muy prolongada, no consiguió sino empeorar el panorama nacional, privando a la escena de una necesaria renovación, recurriendo incesantemente a una temática donde se defienden los tradicionales valores de la familia, el matrimonio, la moralidad religioso-cristiana...

⁹ Cuando estudiemos a Sastre comprobaremos el valor que los realistas otorgan a este término, no obstante, adelantamos que el concepto de “propaganda” barajado por los conservadores puede ser denominado “pasiva” frente a la “activa” del social-realismo, pues en el ideario de los tradicionalistas las fundamentaciones propagandísticas van enfocadas al control del individuo, en todos los sentidos, sin acercarse ni mucho menos, a la expansión de éste, también en todos los niveles, propugnada por los dramaturgos realistas basándose directamente en las palabras de Piscator (teatro documento, teatro propaganda). Recogemos un ejemplo clarificador: “Por ello se había creado un Servicio de Propaganda, destinado a “establecer el imperio de la verdad y divulgar al mismo tiempo la gran obra de la reconstrucción nacional que el Nuevo Estado ha emprendido.” Abellán (*apud* Santos Sanz Villanueva, 1999, 559).

El realismo como escenificación se muestra al mundo, según la mayoría de los críticos, en el año 49, sin embargo, el realismo como una ideología, como una postura ante la vida, y sobre todo, como un planteamiento teatral (socio-político) activo desde todos sus frentes contra la dictadura impuesta, comenzará mucho antes. El bagaje cultural que poseen los dramaturgos realistas se remontará a los presupuestos helénicos recogiendo, en su recorrido, el existencialismo de Unamuno y Valle, así como la influencia de las tendencias europeas, donde el socialismo y el marxismo aplicado a intereses artísticos potenciarán la concienciación social y política de un individuo que aprovechando su creatividad elaborará manifiestos determinantes para una nueva concepción de la existencia para sí mismo y para la sociedad.

Al caracterizarse la puesta en escena de los textos realistas por la complejidad de los espacios escénicos y la profundización en los caracteres de los personajes, ésta tropezó pronto con el estudio de la apariencia como real y el realismo como estética, éste llevado a la praxis planteó no pocos problemas, pese a que sí hubo quien supo separar los elementos naturalistas del teatro español de una nueva estilización de los mismos con fines renovados.

2. 3. Principales representantes.

Con la formación en 1961 en Madrid del Grupo de Teatro Realista, gracias al esfuerzo de Alfonso Sastre y José María del Quinto, la teoría realista tomará cuerpo físico¹⁰, si bien la postura de ambos creadores se manifiesta más extrema que las ya apuntadas por Buero Vallejo. Se constatará un entendimiento del realismo como un fenómeno muy amplio, abarcable desde múltiples perspectivas, sin embargo, esta concepción extensa, por naturaleza, perjudicó la comprensión del movimiento realista como una codificación de los diferentes supuestos existenciales junto con la actuación de los mismos, expresada en todos los lenguajes escénicos.

Esto, unido a la carencia de acuerdos por parte de los mismos integrantes de dicha generación, propició una serie de limitaciones que frenaron considerablemente los postulados realistas.

¹⁰ Recordemos que el “Manifiesto del T.A.S.” (Teatro de agitación social) ve la luz en octubre de 1950.

Probablemente hiciera falta una personalidad englobadora de todos los oficios del teatro para que, en el nivel técnico, el escenario *realista* hubiera supuesto un logro total. En España, la figura del autor-director, personalidad capaz de guiar una tendencia escénica, no ha existido. Diversas opiniones destacaron dicha carencia. Monleón lo dice en repetidas ocasiones, comparando con otras dramaturgias, en donde personalidades como Artaud, Piscator, Brecht, Jean Vilar, Barrault, Brooks, Littlewood, De Lullo, Strehler o Grotowski han sido cotas históricas en la evolución de la teoría y de la técnica escénicas. (Santos Sanz Villanueva, 1999, 663)

No obstante, el constante empeño de Sastre por desarrollar su empresa será puesto de manifiesto en numerosas ocasiones.

Porque es preciso –y alguien tiene que darlo– un teatro-testigo, un teatro inoportuno, revolucionario y monstruoso.

La tarea más urgente que tiene que imponerse un grupo de autores españoles jóvenes es la de crear un “teatro de agitación”. Entiendo por agitación tanto la agitación puramente teatral –técnica– como la agitación espiritual y política. Padecemos una tranquilidad egoísta, materialista, epicúrea. Se nos impone, como tarea urgente, una agitación de las conciencias, un removimiento previo a la siembra.

[...] Este “teatro de agitación” funcionaría a través de la más variada acción teatral: Protesta organizada en los estrenos. Ocupación económica de un teatro para el ritmo de dos funciones diarias, estrenar obras de autores, inflamados de este nuevo espíritu, que formaran en este grupo de avanzadilla. Publicación de una Revista de Teatro, etc.

El “Teatro de Agitación” no es una idea vaga. Es una posibilidad concreta que se nos ofrece. Nacerá de un estado de ánimo común. Se mantendrá por el esfuerzo de unos pocos. Exigirá la definición –con nosotros o contra nosotros– y presentará combate en el más breve plaza. Si no llega a surgir, estaremos más muertos que nunca. (Sastre *apud* Sanz Villanueva, 1999, 664)

Aunque la intención era buena y el esfuerzo loable, los críticos han vaticinado la sombra del fracaso que envolvía a las palabras de Sastre, es el caso de Francisco Caudet (Sanz Villanueva, 1999, 665) que afirma, no sin razón,

Pero lo que sí creo convendría apuntar que se han vertido algunas opiniones *a posteriori*, en el sentido de que tal “Manifiesto” estaba condenado al fracaso y que sus propios mentores no confiaban que fuera posible su puesta en práctica. Lo cual implicaría que el “Manifiesto” fue un

ejercicio de futilidad. Me resisto a apoyar tales juicios. Por el contrario, sostengo que en aquel momento de su publicación se esperaba que fuera posible su realización. Con ello no descarto que se temiera por su suerte. Pero el “Teatro de Agitación Social” fue, no olvidemos, un programa de acción teatral que respondía a todo un proceso de toma de conciencia de una serie de problemas y cuestiones que tenían que ver con la teoría y la práctica escénica, y con la sociedad española.

Incluso estas palabras manifestarán lo que realmente ocurrió con algunas de las fundamentaciones del realismo “su fracaso –que, sí, se temía (lo que no quiere decir que se esperase) – iba a suponer el inevitable fracaso del posibilismo” (Gaudet, *ibidem*, 665-666).

Aunque mayoritariamente los autores realistas mantendrán una ideología teatral identificable con términos como “revolución”, “cambio radical”, etc. no todos mostrarán planteamientos tan extremos como Sastre. El desencadenante político aparece como constante en el realismo, sin embargo, otros integrantes de la generación enfocarán sus planteamientos hacia terrenos propiamente teatrales para manifestar su oposición ante la realidad imperante. Éste es el caso de Buero, midiendo, de forma más consciente, sus posibilidades adoptará una actitud menos compulsiva pero igualmente eficaz.

Si veíamos la faceta social-política del realismo de manos de Sastre, revisémoslo ahora desde lo que denominábamos “terrenos teatrales” sirviéndonos como guía Buero.

Siguiendo a García Lorenzo (1991) comprobamos cómo la densidad intelectual en Buero se plantea mediante el establecimiento de cuestiones personales que se originan en la naturaleza ontológica del individuo, aquí reside el imperecedero interés de sus obras. Dichas cuestiones emanan de unas vertientes paralelas, esto es, de un lado la realidad existencial que vive dentro de cada persona, los problemas que de ella se desprenden (a nivel filosófico-pasivo y a nivel físico-activo).¹¹

Por otro lado, tenemos los pensamientos derivados de una vida en comunidad, de un ser para la sociedad en la que las reglas del juego se presuponen correctamente establecidas¹².

¹¹ Nos referimos a unos planteamientos intelectuales-morales frente a los de actuación comprometida.

¹² Aunque en numerosas ocasiones se verá cómo Buero no sólo cuestiona las acciones del “individuo social” sino la “sociedad” *per se*.

La fórmula idónea por la que se materializa esta concepción es la tragedia, recogida de los presupuestos clásicos (en cuanto a la grandiosidad de su tragicidad) y teniendo presente a Miguel de Unamuno en su personal perspectiva sobre la trágica existencia humana (recordemos *Del sentimiento trágico de la vida* o *Diario Íntimo*) consigue ajustar magistralmente temática con formas teatrales que la expresen. Aunando las categorías ontológicas en perfecta conjunción. Buero superará los presupuestos trágicos helénicos al descubrir, como veremos, una salida viable a la esperanza.

La reflexión activa provocada por esta idea discurre también en los parámetros del teatro histórico que propiciará la recapitación sobre los errores y aciertos acaecidos en épocas anteriores para poder extraer una enseñanza beneficiosa para el presente lejos del historicismo del s. XIX, e incluso, de dramaturgos coetáneos (pensemos, por ejemplo, en *El divino impaciente* o *La Santa Virreina* de J. M^a. Pemán) en el que se recurre a la revisión histórica con el único fin de mostrar y potenciar unos valores en los que la autocomplacencia es evidente, Buero extiende la realidad actual al pasado y viceversa, en un camino de doble tránsito, es decir, comunica situaciones históricas similares distanciadas en el tiempo.

Al igual que ocurre con el planteamiento trágico, el éxito de este recurso se encuentra en el carácter atemporal de los problemas tratados que capaces de sobrecoger al ciudadano del s. XVII también afecta a sus descendientes en el S.XX.

Afirma García Lorenzo (1991, 6-7):

[...] problemas que trascienden la contemporaneidad, que pertenecen al hombre de cualquier época. Problemas como el de la justicia, el de la libertad, el de la tolerancia; como el de –constante en todo su teatro– ser consecuente con uno mismo, seguir un camino determinado con la honestidad que exige esa consecuencia. No entremos ahora en si este tratamiento de temas y de personajes históricos fue o no un modo de burlar la censura. Lo que nos interesa, de verdad, es que Buero ha tomado una serie de alegorías de todo tipo para presentarnos lo que estaba sucediendo al hombre español de ese momento, o al hombre, en ese momento, en cualquier parte del mundo [...] Es un teatro a la manera de un Alfonso Sastre, o, por acercarnos aún más a nosotros, a la de un Domingo Miras o de un Ignacio Amestoy, autores que siempre que han entrado en un tema histórico ha sido como pretexto de reflexión sobre el presente.

Al hablar de perspectiva lingüística, se está atendiendo a la relevancia que el lenguaje adquiere en la dramaturgia bueriana, partidario de una elaboración literaria minuciosa, sus obras comunican de forma extraordinaria los más pequeños y conseguidos matices que después serán percibidos en la representación, tanto es así que en numerosas ocasiones, el autor ha lamentado la centralización por parte de los críticos en esta parámetro en claro detrimento para otros elementos formales (paralingüísticos), también mimados por el dramaturgo, pasando éstos desapercibidos.

Ser partidario del concepto de “obra bien hecha” del mismo modo que retomar el texto literario como la principal clave teatral, le procurará una inmerecida fama de conservador en una época donde se pretende innovar¹³.

Lo comentado hasta ahora no podría fundamentarse sin un requisito más que necesario, esencial en Buero, nos referimos a lo que García Lorenzo (1991, 8) denomina “actitud cívica” a la que nosotros preferimos calificar como “actitud vital”, una disposición comprometida desde el plano intelectual (conferencias, charlas,...) y teatral acompañado de la implicación personal con la firma de documentos, apoyo abierto a distintas causas sociales,...

Resalta García Lorenzo tres cualidades a las que responde el teatro y la actitud vital del autor: objetividad, independencia y tolerancia.

[...]entre esos comentarios al teatro de Casona, encuentro uno, que no por estar escrito a raíz de su muerte deja de ser sincero, que afirma que ha muerto uno de los grandes dramaturgos del siglo XX y le dedica palabras de admiración. Ni izquierda ni derecha: objetividad. Al lado de la objetividad, independencia. Cuando ha tenido que decir, ha dicho lo que quería, cuando ha tenido que callar, bien es verdad que ha callado, y ha hecho muy bien. Y en tercer lugar, lo que a mí me parece más importante: tolerancia. Tolerancia, que es equivalente a cultura. (*ibidem*, 8)

Establecida una aproximación *grosso modo* a lo que va a constituirse como experiencia realista, nos centraremos en otros representantes con la finalidad de

¹³ Sabemos que Buero en una progresión continua de su dramaturgia, que nunca reconocerá como etapas, sino como simple evolución artística, será fiel a los planteamientos primigenios, lo cual a partir de los años 60 y sucesivos le supondrá un problema de confrontación, por otra parte natural, con otros idearios teatrales.

verificar de forma más concreta la actuación de esta generación, porque si es cierto que algunos predijeron la caída de las posturas sastrianas, también lo es que los logros realistas fueron muchos y se pueden constatar históricamente.

2.3.1. *Los otros realistas.*

En la prácticamente unánime reconocida como “generación realista” coexisten autores cuyas posturas, aún con un fin común, son manifestadas desde diferentes presupuestos estéticos y estilísticos. Veámos en el capítulo anterior la nómina de dicho grupo y las subdivisiones de la misma. En el capítulo titulado “*Los realistas: Rodríguez Méndez, Martín Recuerda y Carlos Muñoz*” (1981, 618) cuya autoría comparten el propio Recuerda, Monleón y Oliva, se plantean las diferentes directrices de sus respectivas dramaturgias. De aquí deducimos que, pese a tener sus puntos de partida en el realismo con la consecuente “denuncia y protesta ante la realidad inmediata”, cada uno tiende a una concepción y evolución diferenciada.

Si Rodríguez Méndez acude a una limitación del sainete para expresar “un realismo hispánico – popular” rechazando las formulaciones dramáticas extranjeras apoyado en un naturalismo marcado que con el tiempo irá suavizando en obras posteriores, o podemos percibir en su dramaturgia la influencia de Valle, así como un lenguaje homologable al de Buero, en un principio, para desembocar finalmente en un diálogo más directamente abierto que materializa una postura decididamente incisiva y violenta muestra de un carácter fuertemente pasional, Martín Recuerda se circunscribe a la muestra del ambiente andaluz, fuera de cualquier tipo de costumbrismo. Si en el autor anterior mencionábamos la influencia de Valle, ahora la referencia obligada es para García Lorca, aunque Martín trate en sus obras unos seres ya acabados antes y después de la conclusión dramática. Representará ambientes cerrados, asfixiantes donde el lenguaje se decanta por la crudeza de la grosería. Estos, junto y enfrente, a Carlos Muñoz quien mantendrá una tónica dentro del realismo naturalista, incluso una vez escrita (y estrenada) su obra *El tintero* donde los críticos afirman un cambio al expresionismo, lo cual es susceptible de matización aunque las huellas expresionistas son patentes no abandonará nunca sus tesis naturalistas. Por otra parte, la estética expresionista alemana no está tan conseguida como hubiera deseado.

Aunque el artículo solo refiere a estos tres autores, nosotros no consideramos que se pueda hablar de trío sino de cuarteto, incluyendo a Lauro Olmo, a quien García Lorenzo (1981, 613) dedica un estudio a las bases que fundamentan su temática teatral. Sus obras entrarán en la categoría realista por la puerta grande, partidario de reflejar en el escenario la sofocante problemática social, sus obras, aunque bien asentadas en el suelo, se dejan envolver a menudo por un ambiente simbólico.

Por otra parte en “La tradición burguesa frente al realismo” (1968) Rodríguez Méndez, nos habla del malestar que sentía esta clase ante la crítica realista, tal era la situación que dicha sector encaminaría sus esfuerzos “a acabar con tan maligno embrujo” (*ibidem*, 31). Los mecanismos empleados fueron contundentes, conscientes los conservadores, de que una contradramaturgia surtida por Paso, Mihura... carecía a estas alturas de la fuerza suficiente, recurrieron a fórmulas más rotundas, lo que Sastre denominaría “subcomisarios de la cultura”, que invirtieron en la propagación de idearios vanguardistas, del absurdo,... según las palabras de Méndez,

Con ello se ganaban dos bazas: por una parte, la burguesía, a través de sus ejércitos jóvenes y snobistas, introducía un “teatro futurista” y nuevo, acomodado al clisé europeo y mundial; por otra parte, la juventud podía hacer su “revolución” sin que se rozasen los sagrados principios éticos; y al fin, mientras la juventud se distraía con semejantes “experiencias”, podían vivir anchurosamente en los escenarios españoles los Pasos, los Mihura, los Alonso Millán y los banqueros-dramaturgos. (*ibidem*, 31)

Aquí se encuentra la trampa tendida a los realistas y apoyada por los críticos de nuevo cuño que no supieron dilucidar la verdad que lo que se tramaba, mucho más allá de un simple nivel teatral, en la época.

Méndez, en el año 1968, habla ya de la desaparición del realismo, sin esbozar ninguna lamentación mantiene: “la corriente “realista” sigue subterránea y volverá a aflorar [...] No desesperemos y sigamos nuestra investigación y nuestro trabajo, aunque sean nuestro mismos hermanos los que nos escupan.” (*ibidem*, 31)

Fundamenta estas palabras la creencia en un realismo íntegro, lejos de la tradición decimonónica de Dicenta, elaborado sobre los pensamientos (tanto existenciales como de proyección social) que han abonado la historia de la humanidad,

“que ha crecido de mala manera, como una “planta venenosa” trepando sobre las columnatas sólidas de un teatro “regular” (*ibidem*, 30). Este realismo estaría, de esta manera, emparentada con la realidad pícaro de *La Celestina*, el teatro político de Calderón o Lope, las elaboraciones del s. XIX conocidas como “género chico”, el esperpento de Valle, etc.

Una situación parecida denuncia Francisco Ruiz Ramón en “Prolegómenos a un estudio del nuevo teatro español” (1974), consciente de la sistemática marginalidad comercial a la que son sometidos los autores de los años 50 y 60, debido a su continua postura crítica, plantea que la sociedad española carece, una vez más, del teatro,

[...] que necesita para acceder a una conciencia crítica, y por tanto creadora por lúcida, de sí misma, ni el teatro, porque obligado a mantenerse en permanente estatuto de marginamiento, alcanza el grado de confrontación necesaria con la colectividad para obtener su nivel de eficacia real, trascendiendo así la provisionalidad de su condición, siempre a la espera de esa prueba decisiva que le permite determinarse a sí mismo social y estéticamente. (*ibidem*, 4)

Como en la mayoría de las corrientes artísticas sabemos que existieron representantes (cabezas visibles) y seguidores que debido a las circunstancias sociales y políticas permanecieron apartados y presionados por unos hechos que, precisamente, forjó con más fuerza su propia razón de ser: “Desgraciadamente, para ese teatro y esa sociedad, si un día se produce el cambio de circunstancias anormales en normales, no les será ya posible la *recherche du temps perdu*: serán otro teatro y otra sociedad. En literatura como en la historia no se rescata el tiempo perdido.” (*ibidem*, 4)

Si bien es cierto que este artículo se centra en los dramaturgos que continúan la labor de Buero y Sastre (José María Bellido, Gil Novales...), lo es también que los recursos empleados por estos, así como su particulares filosofías sobre el teatro, aunque con cambios considerables, provienen sin duda de los maestros. En consecuencia, asistimos al uso de la alegoría, que en Buero y Sastre, presenta un carácter universal¹⁴, mientras que en los más jóvenes, se centrará en la península, de ahí que muchos eruditos

¹⁴ Estudiaremos como la alegoría en estos dos autores adquiere una proyección universal, esto es, está enfocada a cualquier ser humano que pueda identificarse con las vivencias e ideas que ellos describen. La casualidad o el destino, quiso que España se convirtiera en un excelente y, a la vez, lamentable, ejemplo al que poder aplicar las teorías concebidas por éstos.

hablen del “realismo ibérico”. Sí coinciden en la temática presentada referida al contexto español exclusivamente: la injusticia social, la explotación del hombre por el hombre, las condiciones inhumanas de vida del proletariado, su alienación, su miseria, su angustia, la hipocresía social y moral de los representantes de la sociedad establecida¹⁵,... El lenguaje de estas obras rehuye los eufemismos, se pretende la consecución de un lenguaje que *per se* manifieste una toma de conciencia frente al lenguaje oficial, correctamente neutro, que denuncie la violencia real enmascarada por los diferentes mecanismos del sistema.

Se encarna la trama en unos personajes colectivos, esto es, se retoma el personaje-coro o personaje-testigo, llevando el grueso fabulístico como víctimas en cuantiosas ocasiones, encaminados a una inevitable destrucción. Así mismo, los verdugos o ejecutores también presentan un sentimiento de culpabilidad, encontrándonos con unos seres que estando en bandos contrapuestos comparten el victimismo negativo, unos y otros son alienados por diferentes encuadres de idénticas circunstancias, influenciados, sin duda, por los enfoques adoptados en las dramaturgias de Buero y Sastre.

Las fórmulas dramáticas empleadas para materializar los actantes de esta teatralidad vendrán de la mano del “realismo-crítico, el neo-expresionismo y la farsa popular de raíz esperpéntica” (*ibidem*, 5). No se cultivará ni el teatro de vanguardia ni el teatro del absurdo, por no corresponder estos a la finalidad social pretendida por los realistas, afirma Rico (*ibidem*, 6):

A mi juicio este rechazo del teatro del absurdo se debe, entre otras cosas, a su voluntad de escribir un teatro “para los muchos” –en sentido social, no estético– que no requiera una constante operación de descodificación y desciframiento o que no aparezca como lo radicalmente nuevo y distinto en la forma, produciendo extrañamiento o sorpresa. Han juzgado que lo que España necesita no es teatro del absurdo, sino –entiéndase bien–romance de ciego, cuyo contenido puede ser muy bien lo absurdo. Sólo que no el absurdo metafísico, sino el absurdo social.

Más interesante, si cabe, es la distinción que establece entre los seguidores del “realismo de tendencia ibérica”, frente a los conocidos como “vanguardistas” resultado

¹⁵ Muy diferente de la temática conservadora que vimos con anterioridad.

de una depuración de un primer realismo, que como veremos, está claramente emparentado con éste.

No nos parece, sin embargo, racional la disidencia surgida entre los dramaturgos de tendencia “realista” y temática “ibérica” y los representantes, casi todos más jóvenes, de la promoción vanguardista que escriben “otro” teatro, estribados en otros presupuestos y otra estética. Por lo que a los primeros se refiere, su teatro fue y sigue siendo históricamente necesario, estribado como está en la insobornable voluntad de dar testimonio veraz de cuanto ven, de acusar, protestar y denunciar de modo directo, nombrando por su nombre las cosas, sin falsear nada, sin ocultar ni eufemizar ni metaforizar la realidad. Su técnica realista de proyectar esa realidad en el escenario, no es, por otra parte, ni simple ni pobre, sino compleja y rica en recursos y abierta siempre a la poesía en las situaciones y a la belleza en la expresión, como al plano de significante y significado el escueto documento [...]. De igual modo hay que afirmar que no nos parece justo, en nombre de una concepción básicamente realista del teatro, acusar de inauténtica o de históricamente desviada o equivocada la última tendencia experimentalista de los “otros” nuevos dramaturgos, no menos comprometidos críticamente con la realidad española. (*ibidem*, 6)

De tal forma, se podría afirmar que ambos planteamientos tienen un origen común, pues parten de la realidad, la diferencia estriba en las aportaciones estéticas por parte de uno y otro al fenómeno teatral, desde una concepción de lo real también diferenciada.

Como afirma Andrés Franco (1973, 14): “A diferencia de Buero Vallejo o Sastre, que se concentran en el realismo directo o en la alegoría histórica, los nuevos dramaturgos optan por las formas simbólicas y alegorías abstractas”.

Estas palabras no significan, en absoluto, que exista una ruptura entre los primeros y sus continuadores. Gran parte de la crítica acepta sin reservas esta continuidad, si bien puedan aparecer matices, por ejemplo José Monleón declara,

Generación Realista –los discípulos crecidos de Buero, cada uno con su personalidad, desde Sastre a Lauro Olmo, pasando por Muñiz, Rodríguez Méndez, Rodríguez Buded, Martín Recuerda y alguno más– fue el nombre aplicado no a quienes escribían según un determinado estilo, sino a quienes hacían de la realidad española el tema de su producción poética. Era, pues, un concepto ético y político, que se identificaba automáticamente con un teatro de la izquierda y que se oponía a la “evasión” del teatro dominante. (1984, 18)

Para Monleón, Buero Vallejo, es la figura indiscutible, con él se iniciará lo que después se conocerá como “nuevo teatro español” representando la figura del nuevo autor con unas perspectivas más sumergidas en una subrealidad que siempre estuvo ahí aunque había quedado olvidada durante algunas décadas. Tal vez la mayor disparidad entre éste y los “seguidores” radique en: “Buero había “perdido” la guerra, y sus jóvenes discípulos, no. Buero intentaba corregir una realidad contra la que, previamente, había luchado y arriesgado la vida. Los “nuevos autores”, luchaban “ahora” contra esta realidad, impuesta por el desenlace de una guerra en la que no habían combatido” (Monleón, 1984, 18)

Este factor influirá, a nuestro parecer, de manera decisiva en los planteamientos de Buero, algunos opuestos a los de Sastre, tanto en lo concerniente a la práctica como a la teoría, siendo en estos parámetros donde se aprecian mejor las disyuntivas conceptuales.

2. 4. Aportaciones y constantes del realismo.

La influencia que las diversas corrientes europeas, tanto artísticas como filosóficas, da constancia de una relación, si bien muchas veces, precaria, entre la realidad del extranjero y la realidad nacional. Sin embargo, ¿tuvo el teatro español repercusión en el extranjero? Sabemos que muchos autores, de los que se encuadran en el “nuevo teatro” viajaron por Europa residiendo en Francia, Inglaterra,... las obras de Buero y Sastre obtuvieron repercusión internacional pero, ¿han influido los planteamientos realistas a otras dramaturgias foráneas? Probablemente sí, aunque no tanto como se hubiera querido por la situación del país. Pérez Minik (1960) observa que el teatro de nuestro país, producido en el periodo 1940-1960, es muy positivo y esperanzador por cuanto conlleva la tan necesaria innovación y cambio de registro en la escena española, no obstante peca de rezagado conforme al marco teatral europeo, no por insuficiencia de creatividad o carencia de obras magistrales, sino, una vez más la complicada realidad cómplice de unos mecanismos que impiden la proyección de los dramas fuera de nuestras fronteras. Afortunadamente, no pocos autores encontraron

salidas al problema permitiendo una, aunque escasa, cierta inclusión en el panorama europeo.

Las claves para la supervivencia del teatro realista según Minik (1960, 4) estarían en la “concepción de la realidad”, el “compromiso” y la “libertad”.

El movimiento del teatro europeo de postguerra está muy claro. Es lo contrario a su antecesor, lo que va desde una realidad inventada hasta una realidad vivida del gabinete a la calla, de la mano cerrada que retiene a la mano abierta que libera [...] Libertad y compromiso son dos realidades antagónicas y no afectan sólo al teatro [...] En verdad, no viene a ser otra cosa que el tira y encoge del diálogo conocido entre Téspis y Solón. [...] De esta fricción, de esta falta de conciliación, nace la obra de arte, que aún no sé con exactitud si dura por sus formas o por sus ideas. En este terreno nos movemos, dentro de un juego de tópicos muy dañinos.

García Lorenzo (1991, 5) reclama una postura específica a la hora de acercarnos a este teatro español contemporáneo,

[...] con este teatro se inicia un nuevo lenguaje, una nueva manera de ver los problemas del hombre y de la España de aquel tiempo, pero yo diría que también se inicia una nueva actitud de acercamiento teatral. Se trata de un teatro donde desaparecen las máscaras, los disfraces, para presentarnos, como quería Unamuno, hombres de carne y hueso, pero también hombres con alma.

La opinión de este autor se fundamenta en las premisas que Buero sigue, a modo de constante, a lo largo de su dramaturgia, cuyo planteamiento analizábamos en el apartado 2.3. y en las que profundizaremos desde el planteamiento teórico del dramaturgo en este trabajo. A modo de recapitulación éstas serían:

- a) Densidad intelectual
- b) Teatro trágico
- c) Teatro histórico
- d) Perspectiva histórica
- e) Actitud personal

Estos puntos empleados por la generación realista, con mayor o menor profundidad, aunque Buero sea el que desarrolla de forma más completa esta enumeración, no son los únicos que caracterizan las tesis del realismo. Los autores

recurrirán a la potenciación de un recurso extremadamente rico para el desarrollo de la estética y funcionalidad del teatro.

2. 4. 1. *El mito, un recurso creativo contra la censura.*

El interés de los dramaturgos españoles por la recuperación del mito es, tal vez, una de las más importantes secuelas de la materialización trágica. Pero puede obedecer a otros factores como el respeto ante una rica tradición literaria, del deseo de comunicar con un amplio sector social o el afán de ofrecer una versión individual sobre un mito clásico determinado y, sobre todo, no olvidemos el concepto de “mímesis” si nos situamos en un contexto “trágico” donde el principal objeto de estudio sea éste.

En la postguerra española se perfila una clara tendencia teatral donde la recreación de mitos literarios despunta como reveladora. Autores como Francisco Nieva, Antonio Gala, Salvador Espriu, Sanchis Sinisterra, incluyendo, por supuesto a Buero Vallejo y Alfonso Sastre, han sucumbido a la tentación mítica.

La anteriormente mencionada tradición literaria, constituye un factor decisivo en la asimilación mitológica de estos numerosos autores, y más concretamente de Buero y Sastre. Las continuas lecturas a lo largo de sus vidas junto con la inmensa posibilidad expresiva en todos los niveles, que como veremos, es determinante, propiciará un encuentro positivo entre autor-obra-mensaje, cuya rica simbología permitirá un grado de expresión/comprensión inusual hasta la fecha.

Las circunstancias sociales contribuirán al ensalzamiento del recurso mítico como vía de comunicación, mediante la cual, los autores realistas ofrecerán su denuncia y crítica a la sociedad vigente, así como unos contenidos de gran impacto social, con el fin de plantear una reflexión profunda sobre la gravedad de los acontecimientos políticos, sociales y culturales que sufre nuestro país en la postguerra.

Este fenómeno no es autóctono de nuestro país, las diversas dramaturgias europeas recurrirán al mito para proferir un estado denunciante ante la poco consoladora realidad del continente. Al igual que ocurre en España, el mito, siempre entendido desde

los fundamentos clásicos fluctuará entre los grandes personajes trágicos helénicos y las creaciones más contemporáneas¹⁶.

Unas palabras de Buero (*apud* Vilches de Frutos, 1991, 184) definen claramente la situación,

Sería innecesario hablar aquí de la plena justificación que puede asistir a un dramaturgo de hoy para escribir obras basadas en los mitos helénicos, si no fuese porque muchas personas suelen entender que, cuando un autor pone en escena gentes vestidas con otros trajes que los nuestros, ha vuelto la espalda a los problemas de su tiempo. Pero nadie puede, aunque quiera, dejar de tratar de los problemas de su tiempo; y, desde luego, no fue esa mi intención. Si la expresé a través del mito de Penélope en lugar de escribir la historia de cualquier mujer de nuestros días que tenga al marido en un frente de lucha, fue porque ese mito ejemplariza a tales historias con una intensidad acendrada por los siglos, y porque las seguirá representando en el futuro mejor que cualquiera de ellas.

Para Buero y Sastre, al igual que para la mayoría de sus coetáneos realistas, el empleo del mito posibilita el doble planteamiento que sustenta sus respectivas teorías¹⁷, esto es, a través de la esencia mítica, los dramaturgos pueden en contraposición o bien, en complementación, enfrentar la realidad personal del héroe, sus conflictos internos y sus ideas, al papel que ha de representar en el ámbito social, la mayoría de los casos propenso a la presión y a la asfixia del protagonista, que comprueba lo insostenible de ambas realidades, por lo que tendrá que renunciar a una de ellas, o a las dos. Esta presión en la tragedia griega encuentra su origen, no sólo en los deberes sociales y morales (opuestos a sus creencias éticas) sino que, en ocasiones, se representará a través de la mediación de una entidad intangible y poderosa (el dios griego), cuya transmutación a la escena realista de postguerra desembocará en un concepto de “realidad absurda”, equivalente a un *fatum* terrible o al devenir incontrolado e incontrolable, superpuesto inevitablemente a la voluntad y deseos del individuo, lo cual

¹⁶ Pensemos en *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* o en *M.S.V. La sangre o la ceniza*, cuyo protagonista es Miguel Servet, por lo que su contenido, aún con una fuerte carga mítica, no recupera al mito griego.

¹⁷ En el tratamiento individualizado de cada autor tratamos este asunto desde una perspectiva más puntual. Se pretende ahora constatar los criterios comunes que unen a ambos dramaturgos y, por extensión, al resto de autores realistas, aportando una visión más profunda sobre esta temática.

desencadena un proceso de alienación en el que ninguna acción alcanza la finalidad ansiada por éste, quedando imbuido en un torbellino real de circunstancias adversas que se van entrelazando absorbiendo la capacidad racional y de actuación para terminar en un final apoteósico, muchas veces, ajeno al protagonista, pero en cualquier caso tremendamente trágico y al mismo tiempo ejemplificador, del que es esencial, para la superación del proceso, extraer unas conclusiones válidas que permitan la reflexión y transposición a un plano real y contemporáneo.

No obstante, éstas no son las únicas proyecciones aportadas por el mito. Ante todo el concepto “mito”, tal como se rescata en la postguerra española, se identifica con simbología. Una simbología que, como ya vaticinábamos, es considerablemente rica tanto a nivel expresivo como a nivel comunicador. Pero vayamos por partes.

En primer lugar, cuando el dramaturgo (sea Buero, sea Sastre) retoma el carácter mítico para los procesos de creación teatral, tiende a presentar la visión personalizada del héroe frente a su realidad, al margen de las circunstancias históricas o ficticias, profundizando en la perspectiva personal, que como ser humano, aporta éste rehuyendo de las concepciones semi-divinas. Además a través de la recreación mítica, el autor podrá mostrar su ideología particular, conectando así, los planteamientos clásicos readaptándolos a los valores sociales, culturales, políticos,... del hombre contemporáneo, actúa aquí el dramaturgo como bisagra que aúna historia, literatura y grandes movimientos filosóficos-políticos, mediante la exposición de sus más íntimas creencias y visiones del mundo que le rodea. Por otra parte, no sólo se confirma la vigencia de los grandes clásicos dramáticos, cuyos temas son extrapolados al siglo XX, más concretamente en este caso, al periodo de posguerra española, acogiendo , como objetivo legítimo el didactismo (transmitido por una doble vía, esto es, la enseñanza originaria de la trama clásica junto con la enseñanza pretendida por el autor a través de ésta y de su propia adaptación), sino que la simbología definió de forma clara dos cuestiones especialmente importantes en un contexto de rencillas políticas y sociales. Primeramente, permite la creatividad del dramaturgo que obtendrá del mundo trágico griego un vergel de expresividad, el extenso ideario helénico facilitará la evasión

fantástica¹⁸ y la múltiple combinación de situaciones imaginarias, que pragmáticamente se transformará en contenidos cuyas funciones serán tan válidas como diversas. En segundo término, pero término determinante, el simbolismo propiciará una vía de escape ante los mecanismos de censura, los cuales frente a la plasticidad del símbolo, quedarán desorientados gracias a una incompreensión de la realidad que se está comunicando.¹⁹

Durante los años cincuenta y sesenta, la existencia de un sistema político de carácter marcadamente dictatorial, provoca la creación de un conjunto de obras dramáticas cuyo objetivo fundamental radica en el deseo de los escritores por poner de manifiesto su crítica y la concienciación del pueblo español, demasiado aletargado para sobreponerse a la misma. Este fenómeno, que en narrativa origina el nacimiento de la llamada novela social, tiene su desarrollo más tardío en el teatro, debido a las propias características de la representaciones teatrales, con más posibilidades de incidir en los colectivos que una aislada lectura individual. Como consecuencia de ello, a partir del final de los años cincuenta y principalmente en la década de los sesenta, surgen los ejemplos más significativos de esta tendencia.

En esta dimensión, gran número de dramaturgos vuelven sus ojos a los mitos literarios e históricos, buscando en ellos el establecimiento de unos claros paralelismos, capaces de traspasar las barreras de una férrea censura, no preocupada especialmente por la difusión de estas obras en circuitos tan restringidos como los teatros de cámara y los universitarios. (Vilches de Frutos, 1991, 194)

Por tanto, cuando ambos autores recurren a la concepción de situaciones conflictivas entre personajes que representan fuerzas históricas están empleando una,

¹⁸ Entendida ésta como los elementos de los que dispone el autor en su imaginación, cuya conjugación y posterior elaboración se materializará en un trabajo que podríamos denominar “mítico-realista”.

¹⁹ La temática simbólica, estudiada por Sastre no sin alguna reticencia, se enlaza directamente con el resto de presupuestos entre los que se encuentra el “posibilismo”, entendiéndolo este, no como una hiperrealidad denunciadora, sino como un acercamiento a posiciones conservadoras que no convenían a la definición de realismo, por cuanto se enfrentaban a la problemática nacional desde supuestos suaves y matizados incluso simpatizantes con el ideario dictatorial. Sin embargo, debemos recordar que Sastre también se unió, como estamos viendo, tanto a los recursos simbólicos-míticos como a la actuación posibilista. Por otra parte, la ventaja obtenida, sobre la censura, por parte de las técnicas y representaciones basadas en el simbolismo, halló su debilidad en el fenómeno de recepción, esto es, al igual que los responsables de censurar las obras se encontraban indefensos ante los mensajes de dicha naturaleza, un sector del público tampoco acertaba a comprender la totalidad ideológica que se les pretendía transmitir. No obstante, hemos visto como tanto Buero como Sastre, estaban dispuesto a correr este riesgo a favor de aquéllos que sí se daban por aludidos.

Doble clave dramaturgica, en efecto, por parte del autor en la lectura simultánea de dos sistemas históricos, el del pasado (A) y el del presente (B), entre los cuales, en el proceso u operación de su plasmación dramática (puesta en acción), construye un denso tejido de analogías, no entre elementos singulares (Fernando VII/Franco o Numancia/España, aisladamente, sino entre el haz de relaciones polisémicas y polisemánticas que movilizan todos los elementos dentro del sistema histórico (B). (Francisco Rico, 1999, 647)

Recurrir al “tiempo histórico” es la mejor salida pues en ella se emplea la astucia creativa en su totalidad, ya que se desarrollan dos tramas paralelas, en las que el tiempo histórico actúa como un mecanismo de transición, posibilitando la interpretación simultánea de ambas, es decir, una interacción recíproca.

De tal manera se atienen a una realidad temporal: “[...] que no existe sino como mediación dialéctica entre el tiempo del pasado y el tiempo del presente, un tiempo construido en el que se imaginan, se inventan [...] relaciones significativas [...] capaces de alterar el sentido tanto del uno como del otro, así como del uno por el otro.” (*ibidem*, 647)

La estructuración del efecto mimético junto con las aportaciones ideológicas de los autores propiciará la consecución de los objetivos catárticos y didácticos, percibidos al final del proceso, esto es, en la escenificación, por el espectador.

Afirma Francisco Rico, “cuando el drama histórico termina no se cierra nunca sobre sí mismo, sino que se abre siempre al presente” (*ibidem*, 648). Dicha aseveración reafirma plenamente las concepciones aperturistas que se han defendido sobre el género trágico, con más vehemencia por parte de Buero que por Sastre, por lo que la tragicidad queda replanteada en un presente actual que evoluciona imparablemente, pero del que se puede extraer una reflexión positiva y transformadora que contribuya a un cambio tanto social como político, e incluso cultura, beneficiador para la existencia individual en sus múltiples niveles. En definitiva, la fuerza y el poder del mito²⁰, encuentra su

²⁰ Aprovechamos para apuntar que gran parte de los autores realistas recurrieron al mito helénico, y más concretamente a figuras femeninas, quizás por concebirlas como el sexo débil, en el cual, paradójicamente, reside un mayor grado pasional que en el masculino. Aunque, tanto Buero como Sastre, acogen dicho presupuesto, éste último retomará una temática mítica más cercana en el tiempo a la contemporaneidad, desmarcándose así de sus compañeros y contribuyendo a la ampliación de la concepción del mito como una realidad estrictamente clásica.

particular escudo protector en el simbolismo, el cual envuelve y contextualiza, la doble realidad de aquél permitiendo que el autor se exprese con la mayor libertad creativa y social posible.

Como concluye Vilches de Frutos (1991, 207),

[...] la recreación de los mitos literarios constituye una característica bastante destacable de la dramaturgia del siglo XX y más concretamente de la del teatro español de posguerra. La atracción hacia ésta de escritores como Bergamín, Buero Vallejo, Gala, Riaza y Castro revela la importancia de este hecho. Bien sea por la necesidad de aportar una personal visión de la tradición literaria, bien por el interés de suscitar la reflexión sobre unos acontecimientos políticos y sociales, o bien simplemente por el deseo de acercar al hombre contemporáneo claves del pasado cercanas a su mentalidad, lo cierto es que es imposible negar su incidencia. Gran parte de las creaciones del teatro español de la postguerra participan de esta tendencia donde se desmitifican los héroes, se emplea el mito como vehículo de transmisión ideológica o se transforma a los escritores en mitos, proyectándolos en nuevos mundos dramáticos.

La crítica, como comentábamos, casi unánimemente, reconoce el año de 1949 como el fin de una etapa teatral y el comienzo de otra muy distinta. El 14 de octubre de este año se estrena *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo, tras ser la ganadora del premio “Lope de Vega”, faltará más de una década para que otro grande de nuestro teatro haga su entrada en escena, hablamos de Alfonso Sastre, ambos transformarán, con una ideología combativa admirable, la historia del teatro español. Sus posiciones distintas pero no distantes abarcarán plenamente la totalidad teatral vista desde todos los ángulos posibles, creadores y teóricos viven para el teatro, un teatro que expresará los asuntos más sórdidos y nefastos que puede sufrir un hombre, a diferencia de los restauradores, el realismo, ya sea posibilista o imposibilista²¹, no tendrá como meta divertir al público burgués ni batir *records* en taquilla, esta dramaturgia es la manifestación de una conciencia avasallada por la imposición nada justa y, a veces, ilógica, absurda, pero, desgraciadamente, real que atormenta a todos y cada uno de sus representantes. El estado permanente de acoso hacia estos autores, la censura, las persecuciones y los numerosos hechos desafortunados a los que fueron sometidos son el

²¹ Ambos planteamientos abrirán una polémica que no llega a ser grave crisis dentro de los realistas. Trataremos este asunto detenidamente, más adelante, cuando estudiemos a los autores implicados.

punto de partida para una concepción teatral cuya pretensión de denuncia y ruptura con las normas castigadoras está explícita en su naturaleza.

Al intentar comenzar en el objeto de estudio en cuestión, nos invade la misma duda que a Sastre cuando ha de hablar de otro gran hombre de teatro: “¿Por dónde entrar en Bertolt Brecht? ¿De qué manera decir, en un artículo, algo que no suene a poco, a precario, o a demasiado, a gratuito? ¿Con qué ánimo enfrentarse, en escaso espacio, a una obra tan importante como teatro y como teoría del teatro?” (Sastre, 1998, 81)

Aunque este trabajo no corresponda al formato de artículo, queda clara la reflexión que se nos manifiesta a raíz de investigar, desde sus teorías, a los dos grandes paladines teatrales de la segunda mitad del s. XX en España.

CAPÍTULO III.

3. ANTONIO BUERO VALLEJO

Pretendemos abordar bajo este título las fundamentaciones teóricas que han hecho posible la creación de una de las dramaturgias más memorables en la historia de nuestro teatro contemporáneo. Buero Vallejo, autor polifacético donde los haya, llevará a los escenarios un copioso número de obras, cuyos éxitos a estas alturas nadie cuestiona, en las que se reflejará su ideología más íntima desde una perspectiva social, política y artística. Las concepciones que dieron lugar a dicha ideología es la cuestión que pretendemos estudiar en esta investigación.

Comenzaremos con una cita de Luciano García Lorenzo (1981, 613) donde manifiesta:

Efectivamente, y como sucede a la mayoría de los creadores, Olmo no es demasiado amigo de preceptivas; podríamos incluso asegurar que el único dramaturgo contemporáneo que ha intentado unir teoría y praxis ha sido Alfonso Sastre, pues Miguel Mihura, Buero Vallejo, Antonio Gala, Martín Recuerda o Rodríguez Méndez (y citamos precisamente los nombres de ciertos autores que se han planteado en algunas ocasiones el problema) han escrito más de una vez en torno al tema, pero siempre de una forma indirecta y sin elaborar (tampoco lo pretendían) una preceptiva que fuera definitoria de su producción creadora.

Estas palabras referidas indirectamente al autor que nos ocupa están pensadas a propósito de su artículo *Teoría y práctica de Lauro Olmo* (1981), sin embargo deja entrever la problemática de la cuestión que pretendemos explicar. Efectivamente, Buero, al contrario que Sastre, no redacta obras teóricas que posicionen sus planteamientos en torno a la dramaturgia que le interesa transmitir. Sin embargo, es muy abundante el número de artículos, y recopilaciones de éstos, donde, sin ánimo aparente de realizar unas reglas preceptivas, guía para futuros autores, expresará lo que significa para él el teatro, las concepciones básicas en las que éste debe asentarse, según su legítimo ideario, las problemáticas que conlleva el hecho teatral tanto en sus técnicas como en las repercusiones circunstanciales, esto es, recepción de la obra, tipos de público, coerción de la censura,...

3.1. La tragedia en Antonio Buero Vallejo.

Existen unas nociones teóricas que podrían definirse como constantes en la teatralidad bueriana. Vamos a explicar, lo más detalladamente posible, los enclaves más importantes sustentadores de dicha teatralidad. En el artículo “La Tragedia” (1958), Buero intenta materializar este concepto recurriendo a la explicación de su germen primigenio mediante su ubicación en el tiempo y la evolución posterior de este género, así como las diferentes fases que acusan el sentido y mensaje trágico. De tal forma, afirma que el criterio historicista se ha encargado de aunar bajo el concepto de tragedia una serie de fenómenos tan dispares como la tragedia griega, el drama isabelino, el romanticismo,... sin embargo, en su extenso recorrido temporal, los preceptistas más acérrimos apostaron por una concepción trágica eminentemente clásica, de ahí que hoy día se siga aplicando esta denominación a muchas obras que se atienen por contenido a dichos preceptos pero no en forma. “La permanencia del concepto responde, sin duda, a una necesidad del ser humano” (Buero Vallejo, 1958, 15), es una realidad ontológica de magnitud impensable, pero susceptible de ser intuita como atestigua Buero (*ibidem*, 16): “Pero si la formulación preceptiva de la tragedia se ha hecho de día en día más ardua, no es menos cierto que la intuición humana se obstina en afirmar lo trágico como una categoría permanente del teatro sometida a características también permanentes, que la convierten en género escénico, aunque sus formas difieran de las usuales en el teatro griego.”

Esta “intuición” ha salvado el término del aterrador peso histórico, pero cabe destacar la queja de Buero ante las concepciones que, sobre la tragedia, se han desprendido a lo largo del tiempo. La gran mayoría de público que asiste al teatro lo hace con ideas preconcebidas “el héroe vencido por el destino”, “la acción elevada y el lenguaje noble”, “el desenlace funesto”, expresiones en boca del autor revalidando un lastre real que, en parte, chocará con su ideario trágico.

Comienza así una revisión histórica y funcional donde se contempla, desde las bases originarias (*Poética* de Aristóteles), los grandes efectos trágicos como *catarsis*, *la moral trágica* y *el destino*, *el optimismo* y *pesimismo trágico*, *la esperanza*,...

La *catarsis*, uno de los pilares más importantes para la concepción trágica, responde proporcionalmente a esta funcionalidad, es decir, sentimientos como la piedad

y el terror llevan al hombre a la creación de la tragedia cuyo fin es una “transformación definida” de estas pasiones. Partiendo del significado griego de catarsis “purga o purificación”, obtiene la conclusión de que si, cualquier forma de arte puede elevarnos y descargarnos de impurezas, no sólo la tragedia ostenta la categoría catártica. Aún más, si mediante la experimentación de dicha categoría se procura el ennoblecimiento del ser humano, canalizando sus más amenazadores impulsos como si de una terapia psicológica se tratara, este género ofrecería garantías a unas disposiciones éticas admirables. Su finalidad: “humanizar al hombre”, pero Aristóteles, aunque en otros capítulos de su obra nos habla de la ira y otros sentimientos, sólo examina atentamente la piedad y el terror, quizá dando por supuesto, que ambas sustentan de manera vital las posiciones éticas y morales de la sociedad en que se circunscribía. Buero, desde una perspectiva más actual, realiza diversas matizaciones al respecto, el nivel de catarsis que se pueda producir a través de la obra de arte, no va a ser fijo, dependerá de la calidad que posea el objeto que la suscita, así como de la calidad humana que posea el que la experimenta.

Pero, ¿por qué Buero elige el género trágico? La respuesta nos remite de nuevo a Aristóteles, decíamos en la página anterior, que la percepción del Estagirita, se centra fundamentalmente en dos pasiones, el porqué nos contestará también la cuestión planteada. La piedad y el terror, participan de la categoría de impulsos animales, ahora bien, ambas son susceptibles, posiblemente las únicas, de adquirir naturaleza ética y humana. Si la tragedia es el género por excelencia capaz de conseguir la transmutación de impulsos irracionales en racionales, y no sólo esto, sino capacitarlo para una elevación moral del ser humano que lo transforme en *homo amabilis*, estamos ante uno de los más trascendentales conceptos buerianos, el cambio positivo de la sociedad posibilitado por el cambio positivo de sus individuos, reformar la colectividad desde la individualidad.

Esto nos conduce directamente al segundo motivo por el que nuestro autor escoge dicho género, el propio Buero (*ibidem*, 20) afirma:

Pero, una vez sublimadas, [Estas pasiones] son sin duda las que nos aproximan mejor a las actitudes humanas de valor permanente que la tragedia glosa y trata de hacernos entender. Porque,

al calor de la grandeza que a ésta es propia, derivada de los profundos comentarios que implica acerca de la vida, las dos pasiones ya no son lástima y horror a secas. Cuando la catarsis va a producirse se convierten en compasión reflexiva ante el mal del mundo y en terror *sagrado*.

De esta cita se pueden desprender dos ideas, de un lado apoyaría nítidamente lo anteriormente expresado sobre el concepto de “cambio positivo”, de otro, pero no por ello menos importante, es el hecho que se deja leer entre líneas y que responde al segundo asentamiento de Buero ante la tragedia, es decir, la dualidad que se le presenta ante cualquier conflicto que pretenda convertir en teatral. Esta bipartición correspondería a una extensión social y a otra individual respectivamente, esto es, el hombre para el mundo (dimensión social) y el hombre *per se* (dimensión individual), luchando con su realidad ontológica, su conciencia.

Dadas las circunstancias que asolaban España en esta época, no es de extrañar que se pretendiera conseguir una serie de objetivos que aportarían gratas consecuencias al panorama peninsular. Una transformación de aquella sociedad que se estaba destruyendo a sí misma, aún consciente, de la lentitud en su consecución, era un deseo legítimo, no sólo de Buero y sus seguidores coetáneos, sino de un mayoritario sector social. Por otra parte, en el camino surgieron interrogantes de carácter moral y filosófico, que entroncan, con la dimensión individual del ser humano, nos referimos a conceptos como “el hombre ante el mundo”, “vacío existencial”, “disyuntivas religiosas”... consecuencia directa de la impotencia como *ser único* ante las terribles circunstancias acaecidas.

Él mismo reconocerá que la catarsis como “interior perfeccionamiento” puesta al servicio de “un teatro de propaganda más o menos lindante con el melodrama o los programas políticos” (*ibidem*, 21), puede ser efectivo, sin embargo matiza, que la tragedia es más que eso, ya que si el espectador ante una “tragedia de raíz social”, solo es movido por el impulso de la actuación, y no por la reflexión profunda sobre los problemas que dicha tragedia plantea desde un posicionamiento dualista²², la funcionalidad de ésta será baldía.

²² Retomamos aquí la duplicación conceptual de Buero ante el fenómeno trágico.

El objetivo final de la categoría trágica no sólo afecta, o ha de afectar, al receptor como parte de la sociedad y como individuo, se extiende al autor, a los personajes, a la propia naturaleza de la fábula. Hagamos algunas observaciones al respecto, los autores teatrales actuales adoptan diferentes posturas ante la concepción de la tragedia, siempre dentro de los parámetros teatrales, aunque no debemos olvidar, que, como obra subjetiva, producto e idea van indisolublemente unidos. De ahí que existan autores conscientes de la importancia de su mensaje, así como de la capacidad transformadora de éste, que mantienen hasta sus últimas consecuencias los preceptos trágicos. Otros, al contrario, carecen de dicha concepción, por no decir de algún sentido referido a la ética, que optan bien por ignorar el género, bien por predicarlo sin ejemplo personal.

No es tan conflictivo el ámbito del personaje trágico, por ser su evolución prácticamente imperceptible, es decir, el héroe clásico se presenta como una marioneta a merced de los caprichos divinos cuando no es víctima del *fatum* terrorífico producto del implacable devenir. Actualmente comprobamos que estos mismos designios se siguen cumpliendo, el absurdo de un mundo que nos produce angustia en nuestra pequeñez de juguete desechable en cualquier minuto. Aquí radica la tremenda fuerza de la tragedia y Buero no sólo era consciente con ello, sino que supo aprovecharlo convirtiendo a su teatro en un espeluznante testimonio vivo del tormento que arrastra el hombre desde que posee percepción.

3.1.1. *La esperanza trágica.*

Aunque estas palabras parezcan conducir a un callejón sin salida, nada más lejos de la realidad, identificando “piedad” con “optimismo” y “terror” con “pesimismo”, comprendemos que existe un equilibrio posible como justificación trágica. Las múltiples afirmaciones de Buero sobre este asunto siempre han ido en el mismo sentido, *la tragedia es esperanza*, las perspectivas esperanzadoras son inherentes al concepto trágico, a pesar de que en una primera revisión surja el estoicismo como única postura solvente ante la imposibilidad de actuación, una finalidad expresada siempre *a posteriori*, nos revela el contenido final de este género. En parte esto es fácilmente comprensible puesto que si, como hemos visto, el principio sustentador de la tragedia es la *catarsis* como activadora de una imparable transformación hacia un

“cambio positivo” y el fin último es una renovada visión experiencial de la realidad, la tragedia en sí constituiría el punto medio que muestra los hechos susceptibles de superación. El propio Buero nos dice que si no existiera dicha esperanza, pese al empeño de sus detractores en negarla, el autor teatral terminaría por anquilosarse ante tanto absurdo injustificado. Este estado podría traspasarse a cualquier clase o sector social, en definitiva, a la sociedad, consciente del ideario trágico.

De tal forma se muestra contrario al concepto trágico de Goethe, totalmente cerrado, “todo lo trágico descansa en una antítesis irreconciliable; en cuanto surge la solución o se hace posible, desaparece la tragedia.” (Goethe *apud* Buero, 1979, 35)

Cuando los escritores bajo el franquismo nos planteamos, sobre todo en el teatro, la inexorabilidad de la tragedia y lo necesario que era para nosotros escribirlas, lo que hay que deducir de esta propensión que nos aquejó es que, sencillamente, ninguno de nosotros se resignaba a que la tragedia real que estábamos viviendo fuera una tragedia irreconciliable y sin esperanza. (*ibidem*, 36)

Él prefiere los presupuestos de otro alemán quien, en su opinión, sí alcanzó plenamente el concepto de tragedia, también opuesta a la percepción goethiana. Nos referimos a Beethoven y a su mítica frase “*durch leiden freude*”²³, para Buero ésta es la más rotunda definición de lo trágico que se ha dado en la historia, teniendo presente las circunstancias personales y sociales de este magnífico músico.

La esperanza que nutre, cualquier convicción social, política, religiosa o filosófica, no es ni más ni menos que la fe. Donde no hay fe, existen las dudas, sin dudas subsiste la fe, este, aparentemente sencillo, binomio es el que se nos muestra a través de los presupuestos trágicos. Al igual que no podemos hacer nada ante ciertas circunstancias en las que el devenir nos sumerge, por ser totalmente ajenos a los acontecimientos, tampoco podemos expulsar de nuestras existencias el concepto de fe, por ser intrínseco al ser humano. En consecuencia, por cruda que pueda ser, la forma adoptada por cualquier tragedia, ésta no exime en su funcionalidad el sentido esperanzador.

²³ “Por el dolor, a la alegría”.

La literatura española, tanto teatral como novelística, ha dado a la historia tragedias impecables *El caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna*, *El Quijote*, más recientemente autores como Galdós, Unamuno o García Lorca, han elevado sus personajes a la categoría de héroe trágico, al igual que en la tragedia griega, la existencia de mitos como *D. Juan*, *Segismundo*, el propio *D. Quijote*, forman parte de esa mitología clásica, ante esto, Buero señala dos aspectos claves para la continuidad de la tragedia en el tiempo, por un lado, hace hincapié en la inconsciencia del autor cuando está trazando un personaje de esta categoría, el dramaturgo, nunca desde la frialdad que caracteriza a la predisposición, podrá crear un personaje que se afiance con el paso de la historia en el grado de mito. Por otro, esta misma inconsciencia, al no poder ser controlada, asegura la pervivencia trágica en el espacio temporal, otro factor que influye directa y desafortunadamente, es la existencia de una variada temática a la que recurrir con ánimo de denuncia y superación.

Pero el soporte trágico en Buero es fundamental por otros motivos que no deben ser pasados por alto.

Vio en la raigambre trágica el devenir de la intrahistoria unamuniana, esto es, pequeñas tragedias cotidianas sobrevenidas por unas circunstancias bélicas que hacían al ciudadano corriente un héroe “cotidiano” abocado a superar estos terribles hechos para poder sobrevivir.

Frente a la “gloria” de nuestra historia, Buero presenta la hondura de la intrahistoria: la luz de Velázquez está en el dolor de su contradicción entre su mundo soñado y su mundo vivido. El testimonio de su época reside, no en lo que plasmó, sino en el espíritu con que lo hizo. “La Venus del espejo” conmueve los estamentos de una fase histórica, por su desnuda verdad y por su discreción... Buero nos presenta un testimonio histórico en oposición a la historia “oficial”, que aparecía en esta época como intocable. (Verdú de Gregorio, 1977, XII)

Nuestro autor comprendió que frente a una tragedia globalizada debía aferrarse a “la esperanza trágica” a la transformación catártica *per se* favorecida en este caso por lo que podemos calificar “espíritu positivo histórico”, esto es, la capacidad de reconstrucción y regeneración que ha caracterizado al ser humano desde el principio de

los tiempos. Una compleja evolución soterrada y llevada a cabo por la masa que constituye el concepto de intrahistoria.

Buero asimiló que llegando a la base el cambio era factible.

Porque el teatro que en todo instante importa es el que se interroga, el que pone al hombre ante lo que ignora, el que le saca de sus confortables esquemas... para situarlo ante la imagen real de sí mismo; la imagen de un hombre de sólo posee su existencia y que, entre cantos e himnos, no sabe si al día siguiente tendrá que golpear, de cualquier de las mil formas posibles, a sus semejantes. (Monleón *apud* Verdú de Gregorio, 1968, XIII)

Joaquín Verdú de Gregorio lo compara en este sentido con Dostoiesky, Tolstoi, Quevedo, etc. establece un parangón con autores que claramente divisaron en la tragedia el único itinerario y, a la vez puerto, del hombre para intentar discernir el absurdo de la vida humana. Autores como Sastre, Miller, Brecht, Séneca,... comprendieron el tremendismo existencial abocado a un nihilismo sin retorno. Para evitarlo el hombre debe realizar los cambios pertinentes, en todos los estamentos (social, personal, emocional) y evitar la tragedia en la medida de lo posible: “La dramaturgia de Buero parte del estudio del individuo para llegar, a través de él, al estudio de la sociedad que le rodea [...] La imposibilidad de los seres y del universo que nos presenta, le lleva a la búsqueda de unos nuevos principios éticos enraizados en el hombre y en la verdad. El pasar de la oscuridad a la luz significa una transformación.” (Verdú de Gregorio, 1977, XIV)

Buero también mantendrá: “Al dramaturgo social le importan el hombre concreto y sus acciones, pues es en los hombres concretos y en sus singularidades donde lo social adquiere su humana fisonomía y donde las determinaciones sociales se matizan y enriquecen con el problema de la libertad.” (Buero Vallejo, 1963, 1)

El profesor Verdú explica de forma magistral cómo en nuestra evolución el miedo a un ser superior, llámese Dios, rey,... ha supeditado nuestra conducta. Dependiendo de la época histórica y de la comunidad social tratada, estos han ido alternándose, e incluso, asociándose. Pero cuando llega el cientifismo y la revolución en

nombre de la tecnología el ser humano queda libre de sus votos a estos “seres superiores”.

Lo que, *a priori*, se entiende como “libertad”, se torna en su parte más negativa en una orfandad ante la que el hombre busca una nueva explicación.

Antes se rebelaba contra los dioses. Ahora busca el sentido de su rebelión. El hundimiento del mundo anterior parece conducir al hombre hacia el pesimismo y la desilusión.

El concepto de tragedia que puede enmarcar todas estas épocas encierra al hombre en un mayor o menor determinismo. Un ser casi incapacitado para luchar contra las fuerzas superiores que le escapan. Una cierta imagen del mundo presentado como inmutable. Ante ello, la misión de la tragedia era la catarsis purificadora. (Verdú, 1977, XVIII)

En este contexto trabaja Buero Vallejo y comparte posiciones, como veremos en el capítulo V con Bertolt Brecht. Si bien éste aborda la problemática desde el concepto de distanciamiento, la dramaturgia bueriana entroncará con las ideas del teatro épico entendido en un nivel teórico y nunca en un nivel práctico. Buero comprendió que la práctica del teatro épico debía ser diferente a nuestras escenas por la tradición dramática que nos avala.

De hecho los comienzos buerianos acatarán severamente un formalismo teatral que continúa una clara línea benaventina, dato que corrobora el profesor Verdú (1977, XXI):

Es lo que aquí conocemos. Lo que aquí entendemos por teatral. Lógica claridad. Lenguaje pulcro. Argumento. Conflictos de su situación sentimental. Ingenio. Unidad y continuidad de la acción. Personajes accesibles desde nuestra butaca. Luz y decorados naturalistas. Tesis o reflexión final. Las primeras obras –todas ellas en tres actos- recogen la tradición sainetesca [...] Bajo la comicidad pintoresca y el sentimentalismo se encubre la verdadera visión del pueblo que pretende representar. Sus finales son felices con el fin de no alterar la conciencia del espectador.

Además Buero consigue aunar nuestra tradición dramática con las teorías europeas más innovadoras; palpables en la influencia de B. Brecht en obras como *Un soñador para el pueblo*, el propio Buero nos habla de su intento por realizar un teatro integrador y esto es percibido por gran parte de sus estudiosos: “En síntesis, podemos

afirmar que en Buero encontramos una búsqueda integradora, tanto de nuestro teatro tradicional como de las últimas tendencias del teatro europeo. Que encontramos elementos del teatro de Brecht, de las ideas participadoras de Artaud y de la problemática del teatro de vanguardia –Becket, Sastre, Camus, etc-.” (Verdú, 1977, XXIII)

El profesor Verdú dividirá en categorías “aleatorias” las obras de Buero brindándonos la siguiente clasificación:

1. Los oprimidos:
 - a. Las palabras en la arena.
 - b. Historia de una escalera
 - c. Hoy es fiesta.
 - d. Las cartas boca abajo.

2. El mito, la fábula y el misterio:
 - a. La tejedora de sueños.
 - b. Casi un cuento de hadas.
 - c. Irene o el tesoro.

3. Los soñadores:
 - a. Un soñador para el pueblo.
 - b. Las Meninas.

4. Los ciegos:
 - a. La ardiente oscuridad.
 - b. El concierto de San Ovidio.

5. Las víctimas:
 - a. La doble historia del Dr. Valmy
 - b. El sueño de la razón.

6. Los sótanos de la libertad:

- a. El tragaluz
- b. La fundación

No es nuestro cometido clasificar la práctica teatral de Buero, no obstante, creemos que esta muestra de sus obras ofrece una visión “integradora” de la totalidad de las mismas. La nomenclatura para los distintos capítulos nos parece muy reveladora pues, es sabido, que incluso el denominado como “Los soñadores” constituye muestra fiel del espíritu trágico que impregna todo su teatro. Además esta clasificación nos servirá posteriormente para comprender la evolución de su teatro así como el porqué de ciertas influencias en obras muy concretas.

El profesor Verdú emplea términos como “conjunción” (acuerdo del hombre con su propia circunstancia) y “disjunción” (desacuerdo del hombre con su circunstancia), así como una triple visión del contexto vital que abate a sus personajes:

1. Sociedad que circunscribe a los personajes de la tragedia
2. Un desdoble del “yo” (personaje trágico) que desarrolla su potencial queriendo ser pero sin poder ser.
3. La persona concreta que existe a nuestro lado

Teniendo en cuenta estos tres actantes debemos hablar de términos como “contradicción”, “antítesis”, “contrasentido”, etc. Para mostrar su más íntima concepción ética, nuestro autor, no recorre el camino recto sino que utiliza fórmulas más complejas pues, en el transcurso de su historia, nos enseña lo que “ha pasado”, “lo ocurrido”, “la fatalidad acontecida”, no lo que puede llegar a suceder actuando como un dios avisante o previsor. En las obras de Buero el núcleo argumental se desarrolla desde “lo negativo” para producir una reacción inmediata en el espectador. Por eso vemos que para encontrar la *verdad* tenemos que someternos a la tiranía de la mentira. Una vez dilucidada debemos tener *capacidad de elección* pero esta postura implica *acción*²⁴.

²⁴ Recordemos que muchos personajes de Buero fracasan por tomar el camino de la “no acción”, por ejemplo, en *Hoy es fiesta*.

Dicha acción se extrapola a múltiples planos del hombre: el amor, el ser individual, el ser social, etc.

Buero tratará el amor desde diversos puntos de vista: amor filial, materno-paterno, conyugal,... pero siempre entendido como un hecho redimidor hacia el otro, siempre con un objetivo altruista, a través del amor se produce la realización del yo individual y, por tanto, del ser social, pero este sentimiento no se escapa a la contradicción, es decir, el amor que nos enseña Buero en sus obras no es el sentimiento idílico, es el reflejo engañoso de lo que podría haber sido y nunca fue. Esto es lo que nos pretende mostrar el autor, los espectadores aún estamos a tiempo de salvarnos, no es así para Penélope, Pilar o Carlos y Vicente.

Cierto es que muchos de sus personajes logran vislumbrar la grandeza del amor pero ya es tarde.

Acaban con la tranquilidad de saber que había salida, que hay salida, que es posible cambiar “otros lo harán... Esperar... Quizás otros” de nuevo estamos ante *la esperanza trágica*. “Buero, sin embargo, ha huido de darnos un concepto de amor excesivamente “idealista” para lograr el amor es necesario destruir “el mito del amor” (*ibidem*, 238)

Nos enfrentamos a un “bucle” tiránico, para conocer el amor es necesario destruirlo. Ahí reside la contradicción.

Decíamos anteriormente que el hombre queda huérfano en cierta manera por lo que ahora las decisiones dependen únicamente de él. Esta toma de decisiones lleva aparejada una responsabilidad que muchas veces se sufre como una pesada carga. Los dioses no nos amparan y los mitos han caído, “Ulises no va a socorrer a nadie”. De nuevo la contradicción. El libre albedrío nos trae la libertad pero también nos enfrenta a nuestras limitaciones.

Tanto la primera como las segundas son sufridas a nivel individual en los personajes buerianos, sin embargo, será un colectivo el que juzgue el mal uso de la libertad o el daño producido por la limitación, por lo general será el pueblo, la familia, la comunidad de vecinos,... siempre una realidad plural acogerá los fallos del individuo. “Esta forma de obrar tiene un doble significado: La negación de verdadero poder de juicio en la sociedad que les oprime – David exclama: “yo no me entrego a la justicia de

los videntes” – Y la responsabilidad de sus actos en su dimensión más hondamente humana” (*ibidem*, 243- 244)

Buero afronta esta compleja tesitura empleando dos conceptos positivos como son la redención²⁵ y piedad²⁶. Con ellos se enfrentará al fracaso del individuo y a las limitaciones más humillantes.

Pero, ¿y cuándo es el individuo el que sufre la opresión del poder? La trayectoria vital de los personajes de Buero va transcurriendo como en una realidad paralela en un mundo donde no se percibe ningún atisbo de lo que está a punto de acontecer. Afirma el profesor Verdú (*ibidem*, 246): “Recordando el mito de la caverna de Platón, se proyectan unas imágenes para que a través de las sombras no pueda indagarse el sentido de la luz. Se presenta no “lo que es”, sino “lo que se pretende que sea”.

Cuando el detonante constata la verdadera realidad sólo los que están dispuestos a renunciar a “la falsa seguridad” que les ofrece su antigua forma de vida serán capaces de ver la luz al final del túnel, pueden perder su integridad moral e incluso, física pero habrán sembrado la semilla para los que lleguen detrás. De nuevo la esperanza trágica y de nuevo la contradicción. “El hombre como David, adquiere conciencia de su esclavitud cuando comprende que Goliath no es invencible” (*ibidem*, 250).

Ya hemos apuntado el carácter simbólico y metafórico de los defectos físicos en los personajes de Buero y de nuevo aparece la contradicción: el ser diferente, la “anormalidad” otorga lo que Verdú califica “sexto sentido”, esto es, una visión nacida del dolor y de las limitaciones y fundamentada en la intuición, la observación, etc. que hace al personaje más lúcido y conocedor de la realidad que el ser considerado “normal”, esto influye sobremanera en el comportamiento y en la reacción ante una misma circunstancia.

Afirma Ruiz Ramón (*apud* Iglesias Feijoo, 1990, 87):

Por ello Buero escribe tragedias, al enfrentarse a la realidad no para reflejarla, sino para “ponerla en cuestión desde la conciencia trágica [...], y no desde la conciencia ideológica, que es lo que suele hacer el realismo social”. Y añade luego, con palabras muy pertinentes para nuestro enfoque, que en Buero el drama “funciona como instrumento de modificación, no de la realidad histórica

²⁵ Palabra que nos evoca al cristianismo.

²⁶ Término definitorio en los textos clásicos referidos a la tragedia.

(utópico sueño de toda dramaturgia imposibilista), sino de la relación del espectador con su realidad histórica [...] En efecto, la verdadera función política del drama bueriano consiste en hacer acceder al espectador a una inédita disponibilidad de su conciencia histórica.

Estos mismos criterios trágicos fueron aplicados, como el propio Buero reconoce, por Calderón y Shakespeare en sus respectivas dramaturgias acercando los valores propios de un momento histórico al público a través de la teatralidad. Cuestiones tópicas y típicas como el concepto del honor de nuestro siglo de oro, el concepto de justicia o el de valor, eran representados para imbuir al público, desde otra perspectiva, en un momento histórico que era el que estaban viviendo, serviría esto para reforzar posicionamientos de la realidad presente que contribuiría de forma proporcional al desarrollo social del pueblo.

Buero no se desliga de esta idea, por cuanto, no la aplica siguiendo los patrones barrocos al pie de la letra, sin embargo si reconoce que ha bebido de estas fuentes y mantiene que *La vida es sueño* es la más grande, no sólo por su construcción dramática sino también por la concepción trágica y afirma: “En *La vida es sueño* está el mundo entero, sencillamente. Y “*La Fundación*”, pero otras cosas más también, le deben mucho a *La vida es sueño*” (Coloquio *apud* Cuevas, 1990, 95)

Reconoce la influencia, por otro lado perfectamente razonable, de estas obras y autores, además establece un paralelismo entre la generación social realista y los autores teatrales del S. XVII no sólo en la actitud ante la obra sino también en la actitud ante la vida.

Porque pasa exactamente igual que en el siglo de oro en el cual había autores que se plegaban a lo oficial en aquel momento y tenían un valor relativo y algunos muy grandes que sabían no plegarse aunque fuera solo de manera implícita. Y también es verdad, ahora dándole la vuelta a la cosa y desde un ángulo ideológico distinto, que en esa generación social – realista hubo quienes se plegaron mecánicamente a ese compromiso social anterior o superior a lo estético. Pero aún dentro de ello, debido al talento personal de cada cual, hubo cosas que fueron – como pasó con Calderón y otros en el S. de oro – verdaderamente dignas de mención y verdaderamente importantes, al lado de cosas que no tuvieron el alcance que deseaban, me parece a mí. (*ibidem*, 97-98)

La teoría dramática de Buero implica una visión del mundo. Esta visión ha sustentado la polémica desde el inicio de su carrera pero ha ido conformando una teoría trágica y sólida basada en la dialéctica hegeliana pero, en este caso, por oposición, esto es, Buero lector de Hegel y de su *Estética* no la aplica desde la filosofía sino desde la tragedia de ahí que el dramaturgo a diferencia del filósofo nos plantea interrogantes y obstáculos que han de ser resueltos y no teorías de superación y/o resolución. Buero nos lleva a un plano de contención – acción – conciliación. Ruiz Ramón lo analiza de manera clara (*apud* Cuevas, 1990, 124):

Conciliación no es reconciliación en el drama bueriano. Quiero decir que la conciliación trágica – la de Carlos/Ignacio en *La ardiente oscuridad*, o la de Vicente/Mario en *El tragaluz*, para poner dos ejemplos - , a diferencia de la filosófica, no es nunca signo de reconciliación, sino marca de su ausencia. Ausencia propuesta como signo de un hueco que habrá que llenar. El cumplimiento de ese “habrá que”, inferido en el texto por el dramaturgo como resultado de su investigación – en seguida volvemos a esta – no depende de él, sino del espectador, comprometido a responder en el presente del futuro, operación analógica a la realizada por Buero en su trabajo de dramaturgia al comprometerse y comprometer a responder en el presente del pasado. Y no me refiero sólo al drama histórico, sino también al drama bueriano a secas.

Ana Gómez Torres corrobora esta posición dramática /vital de nuestro autor en su ponencia *Para la definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo* (1990), afirmando:

Buero Vallejo concibe el drama como una propuesta, una interrogación que no se agota en sí misma, sino que debe prolongar sus efectos en la mente del público. Nuestro autor persigue una participación reflexiva y crítica del espectador. Si no ofrece soluciones a las preguntas que formula sobre los problemas humanos, es porque quiere obligar al público a replantearse estos conflictos en su propia vida. (Gómez Torres *apud* Cuevas, 1990, 214)

Se podría retomar aquí la doble vertiente del individuo como ser humano y ser social. El propio Buero abunda en ello (*ibidem*, 213): “La tragedia – el género más moral – no es una lección moral o, por lo menos, no lo es exclusivamente. Es tan sólo, y ya es bastante en este sentido, una aproximación positiva a la intuición del

complicadísimo orden moral del mundo. Pero este orden es misterio: en última instancia encierra también una metafísica no formulada.”

Todo este planteamiento dramático nos conducirá a un teatro trágico que nos muestra el misterio de la condición humana a la vez que una cotidianeidad aberrante sustentada en la mentira, la injusticia y la violencia.

Los personajes a través de la compasión y el horror incitarán a la actuación del público. Una actuación reflexiva y privada que pretende desembocar en una actuación activa y social.

De nuevo estamos ante la gran puerta dorada: La catarsis aristotélica.

La transformación, la terapia del alma, la catarsis será el motor y el fin y nos descubrirá como seres totales (hombre – ser mortal/ hombre - ser social / hombre – ser espiritual).

La acción catártica – concluye Buero – puede dejarnos pasivos o provocarnos el imperioso deseo de laborar a favor de nuestros semejantes y contra los dolores o problemas que la obra presenta. Mas, de cualquier modo, nos eleva”. [...] “la tragedia no sólo puede llegar a promover depuraciones catárticas, que por serlo son ya transformadoras, sino además una crítica inquietante, una ruptura en el sistema de opiniones que hombres y sociedades se forjan para permanecer tranquilos. (Buero *apud* Gómez Torres, 1990, 214)

3.1.2. *La percepción histórica y Dios.*

Ricardo Doménech (1973) en el capítulo *Hacia una interpretación totalizadora, visión trágica y conclusiones provisionales* aborda la concepción trágica de Buero y cómo afecta a la totalidad de su obra teatral. Reproducimos a continuación una cita de Lucien Goldmann (*apud* Ricardo Doménech, 1973, 284) por considerar estas palabras muy relevantes para el estudio que elaboramos,

La visión trágica es, tras el período amoral y arreligioso del empirismo y el racionalismo, un retorno a la *moral* y a la *religión*, siempre que se tome esta última palabra en su sentido más amplio de *fe* en un conjunto de valores que *trascienden al individuo*. Sin embargo, no se trata todavía de un pensamiento y de un arte susceptibles de sustituir el mundo tomista y mecanicista de la razón individual por una *comunidad* nueva y un nuevo *universo*.

Contemplada desde una perspectiva histórica, la visión trágica no es más que una posición de paso precisamente porque admite como algo definitivo e incambiable el mundo – aparentemente claro pero en realidad ambiguo y confuso para ella— del pensamiento racionalista y de la sensación empírica, al que opone únicamente una nueva exigencia y una nueva escala de valores.

Pero esta perspectiva histórica, precisamente, le es extraña. Visto desde dentro, el pensamiento trágico es radicalmente ahistórico precisamente por faltarle la principal dimensión temporal de la historia: el porvenir.

La negativa, en la forma absoluta y radical que adopta el pensamiento trágico, sólo tiene una dimensión temporal: el presente.

De estas palabras se desprenden ideas ya tratadas en la ideología trágica bueriana, sin embargo, como ya apunta Doménech, no todo el texto puede aplicarse al pie de la letra a la dramaturgia de nuestro autor. Sobre todo, en lo que se refiere a la ahistoricidad, ya explicábamos con anterioridad que la evolución de ciertos puntos clave en el desarrollo temporal de la tragedia han sido susceptibles de pocos cambios. Por tanto, y ante la ejemplar vigencia de este género desde la época helénica *per se*, las evidentes muestras trágicas acontecidas en la historia de la literatura, por no hablar de la recurrencia ejercida por Buero en torno a dicho elemento, convenimos con Doménech, que la visión trágica de este autor teatral nunca es concebida desde una “perspectiva ahistórica”, todo lo contrario, y ahí están las obras que apoyan esta postura.

Las apreciaciones de Goldmann sobre la existencia de Dios, como uno de los pilares, junto con el mundo y el hombre, de la estructura trágica, arroja alguna luz sobre lo que ya intuíamos en la dramaturgia bueriana. El Dios de Goldmann es un “Dios siempre ausente y siempre presente es el centro mismo de la tragedia” (*ibidem*, 289) no pertenece, exactamente, al concepto de Dios cristiano, más bien, se asemeja a una divinidad griega, es un Dios en un concepto de lo absoluto que nada tiene que ver con la relatividad de la existencia humana²⁷. Esta consideración es materializada por Buero en algunas de sus obras a través de personajes o mediante efectos técnicos²⁸, ¿responde

²⁷ El profesor Iglesias Feijoo discrepa a este respecto de la postura de R. Doménech y, por tanto del discurso goldmaniano. Iglesias Feijoo nos hablará de una ausencia de Dios que no niega la existencia de un valor absoluto que se manifestaría a través de la participación tanto del misterio en nuestro mundo como de la doble realidad unívoca y antagónica, esto es bien – mal, yin – yang, etc. presente en todas las tradiciones culturales.

²⁸ Aunque no es nuestro cometido, consideramos pertinente nombrar aquí algunos de estos personajes, El Padre de *El Tragaluz*, la Voz (recurso técnico) en *Irene, o el tesoro*,...

esta materialización a una religiosidad agnóstica por parte del dramaturgo? No nos consideramos quienes para afirmar o negar un valor tan íntimo y personal, pero sí podemos reproducir la respuesta de Buero (J. L. Vicente Mosquete, 1987, 56) ante esta pregunta: “¿Cómo se ha planteado Buero en su vida el problema de Dios? De un modo muy sencillo: procurando vivir como si hubiese Dios, pero sin creer en Dios. Dicho sea en tono de tragedia o de esperanza.”

A pesar de la réplica del autor, cuanto menos paradójica, se podría deducir su posición ante la religiosidad, procurándose una declaración semejante a un juego de palabras y conceptos, cabría aplicar aquí el refrán “a buen entendedor....”.

El teatro de Buero tiene otros puntos en común con el concepto de “conciencia trágica” que ofrece Goldmann, por ejemplo, *el carácter paradójico del mundo*, un mundo alienante y represivo pero, sin embargo, única realidad posible donde poder desarrollar cualquier aspiración, *la conversión del hombre a una existencia esencial* o, lo que es lo mismo, una vida consagrada a lo imposible, *la negación de todo compromiso y exigencia de verdad absoluta*, o el rechazo a medios pactos que conllevarían más frustraciones bloqueando la vía de lo absoluto, *la exigencia de síntesis de los contrarios*, así como *la conciencia de los límites* entre el hombre y el mundo que conduce irremediabilmente a la *soledad existencial* (materializada numerosas veces mediante taras físicas), *la creencia en un Dios* presente como valor de fe y ausente en el resto de los niveles vitales (Dios trágico), la presión moral, consecuencia de la vida dedicada a dicho Dios, infiere a ésta un grado de supremacía sobre los aspectos más activos, lo que garantizará la victoria espiritual de los personajes que representan esta opción.

En esta “victoria espiritual” es donde reside el valor positivo de la tragedia bueriana, ya que será la gratificación a tanto sacrificio físico y mental, generalmente con una larga agonía extendida en el tiempo. Llegados a este punto, es tiempo para la reflexión, sin reflexión la tragedia carecerá de sentido. Ya lo expresa Buero en la entrevista concedida a José L. Vicente (*ibidem*, 53-54):

— Acaso muchas de sus dificultades se derivan de la imponente misma de esa palabra irrenunciable para usted y aparentemente poco gratificante: la tragedia. La tragedia suena, por lo general a camino cerrado, a la derrota de la libertad por el destino, a cierta desesperanza...

— Pero no es así en absoluto. Yo entiendo que la tragedia, en el fondo, es siempre abierta. Incluso aquella que parece cerrada, lo es, porque no se escribe – desde luego yo no— para desesperar, sino para reflexionar y obtener reacciones positivas.

El propio Buero reconoce haber seguido la misma tónica a lo largo de su producción teatral, desde el comienzo de ésta con la creación de su obra *En la ardiente oscuridad* “El propósito unificador de toda mi obra ha seguido siendo, seguramente, el mismo: el de abrir los ojos.” (1963, 77)

3.1.3. *La llegada del didactismo.*

Cualquier escrito que leamos sobre Buero Vallejo desprende una especie de obsesión sobre esta obra que, como él mismo reconoce, marcó su trayectoria teatral. Pero no sólo la definió sino que cimentó la mayoría de sus argumentos reflejo expreso de sus íntimas teorías dramáticas. Aparte de la categoría trágica presente, en mayor o menor grado, en todas sus obras, incluidos dramas históricos y tragicomedias, existen otros fundamentos caracterizadores en su dramaturgia. En la anterior cita los comprobamos: la insistente recurrencia a presentar personajes con taras físicas (como táctica teatral) y el didactismo (como finalidad).

Desde un punto de vista teórico, nos interesa conocer el porqué de esta fascinación por defectos como la sordera, la ceguera,...estamos en condiciones de suponer que mediante personajes caracterizados por tales deficiencias, se está empleando un lenguaje simbólico, extensible a cualquier situación dada en la obra, reforzando del mensaje que se pretende transmitir, que no se fundamenta, en absoluto, en un “no querer” oír, ver,... sino en un tremendo y fragmentado “no poder” que mutilará parte de los razonamientos, así como las perspectivas sociales, familiares, políticas...de estos personajes. Buero se permite de esta manera, reflejar la realidad inmediata sin emplear unas formas directas de expresión que hubiesen supuesto automáticamente la intervención de la censura con sus horribles consecuencias. Por otra parte, con ello, acentúa magistralmente el trasfondo trágico, tratando con personajes

limitados en todos los sentidos. Dichas deficiencias acompañan a los protagonistas desde el comienzo mismo de la obra, es decir, la confabulación del destino, ya los marca *a priori*, como víctimas seguras dentro de la tragedia. Esto no significa que aquellos personajes “sanos” físicamente se dibujen como futuros triunfadores dramáticos, nada más lejos de la realidad, en la dramaturgia bueriana todos los personajes sufren terrible e inevitablemente porque todos viven la misma realidad construyendo un grupo representativo de sectores sociales que se adivinan como “héroes trágicos” esperando ser castigados o ser redimidos, pero nunca libres de un purgatorio vital que les perseguirán mientras vivan. Recordemos unas palabras del autor al respecto:

– ¡Es algo tan teatral! Todas las deficiencias humanas que puedan además conllevar la posibilidad de lo trágico, resultan muy teatrales. Y no es que yo las escoja fríamente, como un truco cínico, sino que, desde la concepción de lo dramático, este tipo de deficiencias cubre de forma muy positiva y auténtica lo que puede ser la edificación de un mundo dramático alrededor de un problema trágico. (J. L. Vicente Mosquete 1987, 54)

Retomando las palabras anteriormente dichas sobre los géneros que practicó Buero, hemos mencionado “dramas” y “tragicomedias”, las obras que se corresponden con cada uno de ellos son de relevante importancia. Sin embargo, como ya hemos aseverado en otras ocasiones, no nos corresponde listarlas, lo que sí es fundamental, desde nuestra perspectiva teórica, como lo es para la concepción teatral *per se* de Buero, es el tratamiento trágico que se aplica a éstas. Decíamos que, en menor o mayor grado, el contexto inferido por la tragedia, envuelve constantemente toda su dramaturgia, pudiéndose afirmar que los aspectos estudiados páginas atrás puede y debe aplicarse tanto al género “drama histórico”, como al resto de géneros que constan en su producción teatral.

No olvidemos la doble funcionalidad caracterizadora de todos sus dramas. De un lado, la perspectiva social; de otro, la concepción propia del hombre ante el devenir y el destino, es decir, perspectiva personal. Ambas surgen indisolubles y cimientan su fuerza

precisamente en cada uno de los apoyos²⁹ encaminados directamente al corazón de la tragedia.

Tragedia que bien podría calificarse de “positiva”, el propio autor, redundando en el tema, explica que la composición de este género bajo el sino inamovible de un final resueltamente adverso y cerrado conseguiría la desaparición de éste por el imposible mantenimiento bajo cánones de esta naturaleza. Buero (1963, 78) afirma:

Por supuesto, no he sido el primero – ni seré el último— que haya pretendido restablecer el carácter positivo de lo trágico (...) procurando restituir en la mentalidad común la verdad de que la tragedia es un género abierto y no cerrado, que trata de estimular las fuerza del hombre y no sus debilidades; que no firma nada concluyente en cuanto a las humanas limitaciones, sino que propone el encuentro con aquellas verdades o, al menos, aquellas búsquedas que podrían, acaso, liberarnos de nuestras cegueras.

Realizaremos ahora una puntualización sobre un hecho presente en casi todas las citas aquí leídas, a la cual Buero alude indirectamente en numerosos artículos, nos referimos al *didactismo* en su dramaturgia. El autor a través de expresiones como “abrir los ojos”, “liberarnos de nuestras cegueras”... está avisando sobre una manera de enseñar en el sentido más general del término, desde otra perspectiva, nos insta a que aprendamos a reflexionar sobre la naturaleza de la realidad inmediata, a meditar sobre nuestra naturaleza y comportamiento, es más, nos ofrece las claves para “purificarnos” y poder empezar de nuevo. Sin embargo, de un autor que no elabora abiertamente una teoría sobre su propio teatro, del que se desprende – por artículos y entrevistas— una envidiable modestia, es factible pensar en su comedimiento a la hora de revelar un fin claramente didáctico. ¿Existe un didactismo implícito en la dramaturgia de Buero? ¿Es consciente el autor de dicho didactismo? Por supuesto, pero no lo impone (bastantes imposiciones se vivían en esta época), no lo exhibe como inexorables reglas de conducta a seguir. Se limita, que no es poco, a mostrarnos el camino, las posturas que deberíamos adoptar si queremos llegar a una realidad donde el pesimismo no contextualice nuestra fuerza vital.

²⁹ Desde recursos técnicos hasta recursos conceptuales (deficiencias de los personajes, lenguaje, música,...) todo está perfectamente dispuestos para trasladar al espectador un mensaje totalizador.

Por otro lado, son previsibles los supuestos didácticos, ya que los autores realistas, cada uno desde sus posicionamientos dramáticos, tuvieron como finalidad plasmar las circunstancias inmediatas para superarlas mediante la transformación.

3. 2. El simbolismo bueriano.

Buero elige el simbolismo para expresar no sólo este didactismo sino también el grueso de sus conceptos sobre la dramaturgia. El simbolismo realista se conforma como la salida más apropiada para afrontar un muy posible ataque de la censura y para reflejar la compleja problemática trágica, por la gran gama de juegos que ofrece. Nunca rechazará la metáfora, se sirve de ella como arma contundente sabiendo las posibilidades expresivas y estilísticas que ésta posee. En una entrevista con Torres Monreal (1993, 26) el autor afirma:

- Increíble para aquel momento, 1946, en la situación española. Su fuerza dramática; (...) la dureza de Ignacio, que rompe los eufemismos: “somos ciegos y tenemos que vivir y actuar desde la ceguera”... todo eso es muy duro. ¿Está escribiendo una metáfora de la realidad española?
- Era muy duro y, como es natural, siempre se propende a tomar el rábano por las hojas. No faltaron ciegos que se molestaron mucho por la obra. Con el tiempo todo eso se ha superado, y mis relaciones con el mundo de los ciegos son muy buenas. Era una metáfora simbólica.

Pero no solamente desde un punto de vista conceptual se utiliza la metáfora, Buero recurre a ella para mostrar cualquier realidad teatral: en el lenguaje, en la temática, en los efectos escénicos,... Esto es corroborado por el autor cuando Monreal le manifiesta la complejidad decorativa que requiere el montaje de *Historia de una escalera*, Buero (*ibidem*, 26) responde: “-Sí, pero a fin de cuentas se trata de una escalera que no conduce a ningún sitio, de una escalera que se sube y se baja, como la escalera de la vida. Se está haciendo uso de otra forma de metáfora.”

El simbolismo siempre estará, al igual que su concepción trágica de la escena, presente en el teatro de este autor. Dicho aspecto es consecuencia directa de las influencias que recibe de otros autores, para él, verdaderos maestros de la teatralidad,

como Ibsen³⁰. Siempre ha defendido que el realismo de Ibsen no puede ser considerado un realismo a secas, sino que “es un realismo cargado de simbolismo y, a veces incluso, de poesía” (*ibidem*, 27) aunque también mire hacia otros como Unamuno, García Lorca...

No olvidemos las posibilidades que ofrece el simbolismo desde un enfoque artístico, aspecto que en ningún momento dejó de considerar Buero. He aquí otro gran logro del autor, saber canalizar estéticamente un contexto tan serio y preocupante para gran parte de la sociedad. Existe una declaración en esta dirección:

– Sí, por supuesto. Hicimos un teatro de respuesta. Tratamos de desmontar mentiras. Ahora bien, no sé si por una vanidad interior, de la que nadie está libre, el significado de mi teatro, incluido el primerísimo, no se limita a lo éticamente coherente. Además de eso, he intentado hacer siempre, con mejor o peor fortuna, pero inequívocamente llamado ha ello, un teatro con propósitos de alta estética. Y esto no siempre se me ha reconocido. Se ha dicho: “Bueno, bien, son obras estéticamente importantes, pero no demasiado avanzadas, no muy vanguardistas, no están a la altura de los tiempos.” (*ibidem*, 29)

En varias ocasiones Buero ha afirmado que su teatro no es autobiográfico, evidentemente toda creación artística lleva la huella de su creador, por poner un ejemplo significativo, el creador es a la madre lo que la obra al hijo, pero lo que el dramaturgo se toma como una acusación molesta, no deja de tener sentido para los estudiosos de su teatro, de ahí la insistencia con que se le ha preguntado por este hecho en la mayoría de las entrevistas. Acabamos de leer que es un “hombre atormentado en un mundo torturado”, realmente Buero sufrió la guerra y sus secuelas, sus personajes viven, como él, en un tormento continuo víctimas de una situación inmodificable por ellos mismos, situación dada como consecuencia directa de sus actos, o situación impuesta en las que el absurdo huracanado no les permite respirar. Se entenderá ahora la lógica pregunta acerca del carácter autobiográfico en sus dramas. Sus personajes son “inadaptados” y

³⁰ A modo anecdótico referimos hasta que punto llegó la influencia de Ibsen en su vida. Buero no se terminaba de decidir a casarse con Victoria Rodríguez, como sabemos finalmente lo hizo en 1956, ya entrado en los cuarenta, cuando sus amigos le animaban a dar el “sí”, él siempre respondía: “Es que no ha leído a Ibsen”.

remarcan esta circunstancia mediante sus incapacidades físicas (ceguera, locura) o psíquicas (locura, neurosis).

Pretende conjuntar la “obra bien hecha” con el realismo simbólico, de esta forma la coyuntura estructural contribuye al reflejo del drama interior, individual, pero no olvidemos la otra vertiente de su teatro, la social. Para esto, el simbolismo, también desempeña un papel importante, pues en sus obras la tragedia individual trasciende a un plano socialmente trágico o viceversa, es decir, desde una perspectiva social se aplica e individualiza esta tragedia (o sus repercusiones no menos trágicas) en los personajes.

En diversas ocasiones retoma “el simbolismo inmerso en la temática clásica de lo maravilloso”, esto es, una transposición total de planos y contenidos a la época helénica para mostrar y trascender la realidad actual. El apoyo fundamental dentro de este simbolismo es el mito, negado desde un perspectivismo del discurso racional pero plenamente real cuando se revivifica. Contribuye así a la dualidad dialógica pretendida por el autor.

3.2.1. *La conquista y superación de la materia mítica.*

Llegados a este punto vamos a introducir aquí una breve explicación del uso que hace Buero de la materia mítica y de cómo se produce el desarrollo de la vida de los personajes dentro de un mundo plagado de símbolos. Además asistiremos no sólo al hermanamiento de esta realidad con su contexto presente sino a la superación de la propia materia mítica.

El concepto de “mito” puede identificarse con múltiples palabras “cuento”, “fábula”,... podríamos decir que el mito nos sirve para explicar una realidad no de forma científica sino de manera literaria. Recordemos el mito de “Eco” o el de “Deméter”, por ejemplo.

Esta concepción infantil se remonta al ser, mucho de ellos utilizados en el plano de la psiquiatría o psicología. Es aquí cuando el mito adopta un cariz más maduro, más profundo y más preocupante. Podríamos citar para ejemplificar el “complejo de Edipo”.

Ya apuntamos con anterioridad algunos de los motivos por los que tanto Buero como Sastre utilizaron la materia mítica.

Pero como avanzábamos vamos a profundizar aquí en otros porqués menos visibles *a priori* y, sin embargo, más efectivos del uso del mito en estos autores³¹.

El mito es empleado encima del escenario porque permite la realización de acciones dramáticas de tal pureza que en otro contexto o materializadas de otra forma no serían entendidas como tal.

Esta clarividencia la comprendieron a la perfección no sólo nuestros autores, sino otros como Strindberg, Brecht, O'Neill, y la ejecutaron mezclando las dos concepciones de mito. No se trata de recuperar "algo antiguo" para darle vigencia e innovar en la escena; se trata de canalizar una realidad presente a través de unas fuerzas demiúrgicas que posibilitarán el enfrentamiento directo con el contexto inmediato. Contexto que irónicamente participa de un sentido trágico demoledor gracias a la guerra.

¿No se retoma entonces un género clásico y se le da vigencia produciendo un efecto innovador? Evidentemente. El empleo del mito favorecerá una estética muy particular que permita identificar en muchas ocasiones, el estilo propio de cada dramaturgo. Pero no compartimos la idea de que el autor de *La tejedora de sueños* se moviera inicialmente por este fundamento cuando compuso la obra.

Manuel Alvar en su estudio sobre la obra arriba mencionada comenta que mientras en un principio se podría entender el estudio del mito desde un ámbito textual que incumbirán al filólogo, el autor contemporáneo parte del conocimiento del mito y no se queda sólo en su explicación (filología) sino que también lo comunica (teoría) y lo rehace en materia viva (poesía). Nos parece muy acertado su razonamiento por cuanto vemos cómo se consigue recuperar su vigencia; una vigencia que nunca perdió pero que sí se mantuvo olvidada en algunos períodos literarios.

³¹ Tanto Buero como Alfonso Sastre han participado de dicho uso. Sin embargo, hemos creído conveniente desarrollarlo dentro del capítulo de Buero porque en él la materia mítica repercute en todos los elementos de construcción de su obra, esto es, contribuye a su visión totalizadora que va desde la técnica hasta la estética pasando por concepciones teatrales referidas al tiempo la funcionalidad, etc. La explicación del mito en B. Vallejo puede extrapolarse a la obra sastriana ya que el lector comprenderá perfectamente la función pragmática que se consiguió con esta "técnica", por tanto, no creemos necesario repetir o abundar en ello en el capítulo de Sastre.

No es este el caso que nos ocupa, tanto el género (en este caso dramático) como el contexto van a beneficiar la aparición mitológica que también responde, seguramente, a la influencia de ciertos autores que lo emplearon.

No obstante seguimos creyendo que, aunque todas las anteriores son adecuadas, las razones de Buero para emplear el mito obedecían a motivos más profundos, más personales y más complejos por responder éstos a su íntima concepción vital.

Partamos del siguiente planteamiento: Las situaciones que se aparecen en las obras míticas de Buero están directamente relacionadas con su concepción trágica³². Además la participación del mito dentro de una simbología favorece la expresión de la dramaturgia bueriana.

En sus dramas los personajes se ven envueltos en unas casuísticas nefastas, no provocadas por ellos, que nosotros hemos denominado *fatum* en un sentido de devenir maligno / negativo.

Sabemos que los actantes se reparten en “activos” y “contemplativos” y que la lucha se establece en dos niveles:

- Individuo contra individuo (ser individual).
- Individuo contra individuo (ser social).

Lo cual engendrará un compromiso delirante entre el personaje y su conciencia y entre el personaje y los demás.

Manteniendo estas premisas estaremos de acuerdo que obras como *La tejedora de sueños*³³ responde a la configuración del mito griego y, como veremos lo traspasa.

Para empezar nos llama la atención que la figura central en la obra del autor español sea Penélope, no es Ulises, ni Telémaco ni cualquier otro personaje. ¿Por qué Penélope? La respuesta, leída la obra, se nos muestra con bastante limpidez: Ella es la eterna sufridora. Ella deberá soportar la carga onerosa de un destino que la ha elegido como marioneta. No ha desencadenado la situación ni siquiera comprende por qué tiene que padecerla por eso es el personaje víctima por excelencia.

³² La relación entre tragedia y mitología es obvia por lo que no vamos a explicarla aquí.

³³ Hemos elegido *La tejedora de sueños* por ser una de las obras donde claramente es transmutado el mito homérico para conseguir los propósitos buerianos.

Su mayor enemigo presencial³⁴ es alguien muy cercano, alguien querido y amado, alguien del entorno familiar³⁵: Ulises.

Su propio marido tendrá que abandonarla en el cumplimiento de un deber social (político) descuidando otro de no menor importancia: su deber individual (doméstico).

Al eludir el cuidado de su entorno obedeciendo a diferentes parcelas (padre, señor, marido...) incurrirá en el engrandecimiento de la tragedia de nuestra protagonista.

Penélope no está viuda pero la no-presencia de Ulises la aboca a vivir en un limbo nebuloso que se eterniza y la destruye. Su mejor pretendiente es la sombra de una ilusión que le refrescará el día a día pero que jamás encajará en la categoría del amor que sintió por Ulises. Buero nos ofrece una visión del mito homérico tan desgarrada que aparentemente no tiene solución y cuando ésta llega resulta paradójica.

Si Ulises hubiera muerto en combate, lo cual habría sido factible, afianzado así su categoría de héroe con muerte honrosa; Penélope, se habría liberado. Ciertamente es que tal liberación se daría a medias pues hubiera perdido al padre – señor – marido, su entorno doméstico habría sido destruido totalmente, siendo esa, tal vez, una solución que le permitiría reconstruir sobre las ruinas.

El dramaturgo opta por una vuelta de tuerca y una “fiel continuación” del Ulises homérico. El héroe vuelve y el limbo de Penélope no desaparece, se expande.

El regreso de Ulises supone la ruptura de su vaga ilusión amorosa con el pretendiente. Esta circunstancia era obvia pero lo que no nos resulta tan nítido es que la vuelta de Ulises rompa el ámbito doméstico de Penélope, no lo repone. Para nuestra protagonista su marido es un total desconocido (ha pasado mucho tiempo) y el endiosamiento al que fue sometido Ulises se queda en un ideal onírico roto por la presencia física de éste.

Además otro de los aciertos de Buero, desde nuestro punto de vista, es el retrato que nos ofrece de un Ulises humano que, como tal, rezuma aspectos negativos como el egoísmo, desconfianza o el engrandecimiento personal.

³⁴ Elegimos el adjetivo “presencial” para denotar que tiene relación situacional con Penélope pues de no ser así podría entrar en esta categoría otros personajes como Helena.

³⁵ Aquí encontramos de nuevo uno de los lugares comunes en Buero la desgracia se agudiza porque es producida por un familiar directo.

Dotar al héroe de cualidades humanas y realistas es muy frecuente dentro de la literatura española. Recordemos a Menéndez Pidal y su concepto de “verosimilitud” aplicado al Cid como componente directo de su supervivencia y credibilidad histórica frente a otros cantares como el de Roland. Estas caracterizaciones son inherentes a la literatura hispánica y se han dado y darán mientras exista “lo literario”. Otro gran ejemplo de ello es nuestro Quijote.

Creemos que Buero aplica la humanización obedeciendo a una tradición congénita y a un afán de mostrarnos a hombres de carne y hueso que bajo nombres archiconocidos ocultan temores, miserias y grandezas en su vivir diario.

Otra transmutación que favorece la contemporaneización del mito viene de la mano de Dione. Ella representa a un personaje actual que posibilita la visión de Penélope como una mujer real, a Ulises como un hombre real, a Telémaco como el hijo que sufre por la situación familiar. Dione que lamenta a su vez su propia tragedia cogerá de la mano al espectador y logrará sacarlo de la Grecia homérica y situarlo en la segunda mitad del S. XX español.

Esta familiarización permite al lector / espectador un acercamiento a una realidad ya no tan lejana, la vivencia de unos episodios próximos en espacio y tiempo.

Buero ha dominado un doble nivel *semántico – gramatical y estético* y se ha producido la transformación espectacular. El público asiste a la representación de un mito clásico pero el significado profundo de la obra se ha metamorfoseado, ha evolucionado la criatura primigenia y se ha convertido en una nueva realidad que, manteniendo su origen, disfruta de una vigencia hodierna.

Dione pertenece al primer plano: ella sola, casi sola, organiza el mensaje, le da su cabal sentido y nos transmite cuanta información necesitamos. Penélope, Ulises o Anfitrón, están insertos en el plano de la estética; son ellos quienes conforman el nuevo sentido de la obra de Buero. Si no fueran otra cosa que repeticiones de las figuras homéricas, su valor sería puramente redundante; la personalidad del dramaturgo está – además- en haber sabido crear unos personajes nuevos dentro de una tradición cultural tan vieja como nuestra propia cultura. (Alvar, 1984,299)

Nuestro autor ha escogido unos personajes reconocidos y con una fuerte carga mítica y los ha transformado en seres reconocibles, cercanos atenuando su existencia dentro del mito y reforzando su tragedia en una vida cotidiana.

Anfino, el pretendiente, se forjará en elemento simbólico a su vez, representa la esperanza presente, “el hombre nuevo” frente al deseo – ausente, “el hombre viejo” pero no accederá jamás a un plano tangible, equivale a una ilusión: la última ilusión, destrozada con el retorno del héroe.

Insistimos en que sólo se aniquila el mundo ilusorio de Penélope pues ella es consciente en todo momento de su contexto inmediato. Este personaje será dotado, al igual que Dione de actualidad para posibilitar que el lector / espectador pueda “sufrir” el cambio de nivel conscientemente.

La destrucción de un mito sólo es posible por la indiferencia. Cuando un autor de nuestro tiempo da su versión de un mito helénico, lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea. Pero no hay, ni puede haber, en viva literatura, otra actitud de servicio a un mito cualquiera que su examen apasionadamente humano. La fría aceptación sin reservas del material antiguo sería lo peor que a ese material podría pasarle en el fondo de nuestros corazones. (Bueno *apud* Alvar, 1984, 304)

Esta es la resolución bueriana, evolucionar la materia mítica dando lugar a una obra renovada rescatada del olvido en la medida en que es adaptada al mundo real y presente.

Sabemos que dicha evolución, a veces traumática, acontece en órdenes creativos como el arte, la arquitectura, la música, la literatura, etc. Recogemos un producto abocado a agotarse y se le confieren unos elementos innovadores de forma que resurge como el Ave Fénix. Tenemos múltiples ejemplos de productos condenados a la extinción por no actualizar y mantener encorsetada una estructura definida; en literatura, podemos citar las novelas moriscas, bizantinas, de caballería y podríamos continuar.

Ésa es la grandeza del mito y ahí reside la grandeza del autor que sabe inferir esos elementos innovadores a una obra limitada que se repone a sí misma: “Tal es el valor significativo del arte de Bueno Vallejo: haber conseguido crear nuevos mitos sobre el recuerdo de los mitos antiguos, dar vida moderna a lo que de otro modo no hubiera

sido sino un comentario de clase, lectura filológica – no viva – de un gran poeta clásico.” (Alvar, 1984, 305)

Comentábamos anteriormente que uno de los aciertos de Buero a la hora de conseguir la transmutación mito clásico – realidad contemporánea es el de caracterizar a los personajes de forma verídica, tanto es así que incluso podemos afirmar que se “ensaña” con Ulises ensalzando más sus cualidades negativas que las positivas, este realismo tendrá que participar de la mezquindad, de la vulgaridad de la simpleza de la vida cotidiana “realismo del héroe, que también necesita descender a la vulgaridad cotidiana desde el cielo sin mácula de su epopeya.” (*ibidem*, 306)

Señala Manuel Alvar otro factor que nos parece interesante mencionar aquí. Son numerosas las obras que han girado en torno al sueño concebido éste como esperanza. El profesor Alvar nos habla de *Niebla* y de las referencias unamunianas sobre el tema de la muerte – sueño. También extrapola el contenido de la obra calderoniana *La vida es sueño* como exponente máximo de la conciencia histórica dentro de nuestra tradición literaria en donde el elemento “sueño” ha supuesto una revolución temática, formal, estructural y psicológica.

[...] De pronto, la recreación de un mito griego incide sobre otro mito español y ese continuo soñar se asocia a una forma hispánica de vivir y ese deseo de muerte es el tornavoz de una entrañada postura: desde *La vida es sueño* hasta las *Sombras de sueño*. Obras en que el hombre se intenta liberar de su pasado para resucitar en el futuro como esta Penélope, conseguida criatura que se eterniza en la memoria de Anfinó antes de convertirse en historia. Resulta entonces que el mito elaborado por Buero Vallejo ha trascendido de su propia creación literaria y se ha convertido en una parcela de filosofía hispánica. (*ibidem*, 307)

Esta es otra habilidad de nuestro autor, enraizar su ya transformada obra con el inconsciente colectivo que reconoce y asimila perfectamente la información que le ofrece el drama porque desde un punto de vista ontológico como espectadores /lectores estamos preparados para ello. Han sido siglos y siglos de tradición literaria que se han imbricado en nuestra forma de comprender y discernir el mundo que nos rodea. Forma parte de nuestra savia y, cuando participamos de ese reconocimiento, esto que actúa como una huella identificativa, se fortalece.

Pero no sólo adquiere más fuerza y queda mejor precisada, además se consigue que mantenga un continuo en el tiempo, esto es, se eterniza. Lo que Buero está consiguiendo con la renovación del mito es inmortalizarlo, miles de años después seguimos hablando de Penélope y Ulises, ahora con su transformación, se han sentado las bases para que otros autores prosigan esta labor³⁶.

Esto unido al sentimiento esperanzador que la mitificación conlleva asienta sólidamente una vigencia premiada con un éxito garantizado. Esta idea es apoyada por M. Alvar:

No creo que Buero, ni nadie, aspire a que su obra, obra de hombre, pueda ser espiritualmente eterna; le basta con haber ayudado a la eternidad colectiva, lo que no es poco. Hablamos de la pervivencia de la Antigüedad clásica y la sentimos como una enseñanza para el hombre de hoy. En la antigüedad clásica se dijo que la mano mortal no puede labrar obras inmortales. No es ningún motivo de pesadumbre, sino de esperanza hacia el futuro. (*ibidem*, 312-313)

Hemos podido comprobar cómo existen unos componentes multifactoriales que inciden directamente en la maduración de unos conceptos filosóficos - emocionales a los que recurren los grandes de la literatura, consciente en algunos momentos inconscientemente en otros, y que aseguran la supervivencia de realidades concretas gracias a la evolución y transformación de las mismas.

Citamos unas palabras de Raymond Williams referidas al mito, en general, y a la historia de Antígona en particular:

A lo que sirve el mito, pues, a través de su distanciamiento, de su inevitabilidad, es a un sentimiento contemporáneo: más simple que el de Giraudoux, menos positivo que el de Sastre. A la inevitable lucha de aquellos que dicen “sí” y aquellos que dicen “no” a un orden y a un sistema de vida; a los atrapados por los demás en una lucha que no entienden; la indiferencia, la calma irónica, de los que están al margen de la lucha, observándola como si fuera una representación teatral. Se hace una obra de teatro – una división de papeles – porque no es una obra, y sin embargo, se transforma en una obra, por medio de la separación. Los actores están muertos y sin embargo sólo interpretan sus papeles: el mito es la ironía de la necesidad, pero también la ironía

³⁶ Esto ha ocurrido con autores como O’Neill y su obra *El luto le sienta bien a Electra*; Giraudoux y su *Electra*, etc. donde la notoriedad de un personaje mítico ha propiciado su recuperación, renovación y evolución asegurando su supervivencia.

más inmediata de la acción abstracta que da nombre. No es una acción contemporánea y una serie de actitudes hacia una acción contemporánea y una serie de actitudes hacia ella a través de una forma dramática precisa. Es, no hay duda, precisamente porque es teatro, pero lo que es a la vez posible e intolerable. (*ibidem* 1975, 268)

Como hemos podido comprobar tras esta breve disertación sobre la introducción del mito en la dramaturgia de Buero, éste supone la exposición de un juego en el que el trabajo del autor y el del público es manifiesto. Se requiere esfuerzo y “cierta preparación” para desentrañar la superposición de ideas que nos ofrece. Se inserta en el referente de la imagen no es la imagen en sí. Es por esto que suele ser incluido dentro de la materia simbólica.

Retomando esta idea vemos que ofrece variedad de posibilidades de las que el realismo carece, éste nos mostraría la realidad tal cual, aquél “ofrece” dos lecturas: la de la anécdota, la que todos ven, y una segunda, para los que pretenden saber qué se quiere decir en la primera. El realismo no contempla la traslación parabólica; el simbolismo sí, dotando al drama de una lectura múltiple. Esto conlleva el peligro de crear situaciones ambiguas que enrarezcan el mensaje teatral. Sin embargo, Buero lo ha empleado en su justa medida, es decir, el grado suficiente para ofrecer unas vivencias suprarreales sin caer en la conjunción de alegorías que asfixiarían el texto. El suyo es un simbolismo unido a lo real, los dramas pueden poseer multitud de lecturas, pero lecturas, al fin y al cabo, no jeroglíficos.

Para que el simbolismo no oculte el factor real éste último ha de ser predominante. Todas las categorías teatrales (personajes, espacio, tiempo...) van subordinadas a la narración de la realidad. Ello propicia que todo el esquema creativo parta de una concepción argumental definida a la que se irán acoplando dichas categorías para reforzar el verismo, sin prescindir de ellas, sin ocupar un segundo plano: “El concepto general de las obras incluidas aquellas en la que existen imprecisiones en cuanto a espacio o tiempo, está por encima de la censura, es para mí un criterio estético que he seguido practicando sin la censura tal vez con mayor claridad en algunos aspectos concretos.” (Torres Monreal, 1993, 39)

Dicha categorización atiende también a razones pragmáticas ya que para dar mayor universalidad a las obras no debe concretarlas demasiado.

En un contexto social altamente oprimido, los problemas de significación eran, en general, más importantes que los de forma, aunque en la praxis, las dos vertientes vayan siempre juntas.

Los significados que yo intenté dar a mi teatro son amplios. Parten fundamentalmente, de una actitud independiente y crítica frente a la realidad de mi país. Pero parte, simultáneamente, de la misma actitud frente a la realidad del mundo atormentado, cruel, oscuro en que nos ha tocado vivir, y no obstante ello, esperanzado, o acaso por ello esperanzado. Como es natural, estos significados tenían en general fuertes contras ante la censura de España; había que ingeniárselas para deslizarlos, o para ostentarlos inclusive en las obras, hasta donde pudiera hacerse. (Buero, 1979, 32)

Buero no cree que su teatro realista sea de corte tradicional y sin grandes preocupaciones formales, acusaciones que se le han formulado no en pocas ocasiones, íntimamente ligados tanto al contenido como al continente,³⁷ están las categorías teatrales de las que Buero cuida sobremanera, pero de las que apenas habla. Sabemos que para desarrollar la fábula teatral simbólica, la importancia de los elementos que la fomentan es primordial.

Los diferentes estudiosos de Buero han pretendido en un primer momento, establecer una clasificación de la obra teatral de éste con el fin de clarificar las diferentes herencias e influencias que haya podido recibir la obra bueriana.

La mayoría de ellos se han dado cuenta de que estas clasificaciones son impracticables en cuanto no puede conseguirse una realmente pura, es decir, aclaratoria de las distintas formas de actuar y de componer del dramaturgo.

Unos autores se basarán en el realismo en Buero, otros en el simbolismo, unos terceros en la combinación de ambos. Los habrá que observen caracteres sainetescos, o los que opinarán que claramente se divisa la superación de éste.

No descubrimos nada al decir que en Buero hay una aplicación de la gran trayectoria filosófica-teatral que ha vivido desde los orígenes del teatro hasta su tiempo presente. Que dicha aplicación se proyecte de forma consciente o inconsciente en su

³⁷ Entendemos por contenido el mensaje y su función y por continente los elementos imprescindibles para impulsar dicho mensaje (espacio, tiempo, personajes).

obra es otra cuestión. Buero nos ha reconocido el maestrazgo de dramaturgos nacionales como Calderón y de extranjeros como Shakespeare³⁸ nos ha explicado los códigos en los que se ha basado para aparejar sus obras; así encontramos códigos de honor del s. XVII, códigos de civismo, códigos de actuación /comportamiento³⁹.

Hemos presenciado intentos loables como el de Catherine E. Dowd basados en las diferentes posturas adoptadas por el dramaturgo ante una misma realidad/ problemática. Según esta autora las obras podrían englobarse en:

I. Tragedias sociales de la vida contemporánea :

- Historia de una escalera. Drama en tres actos (1949)⁴⁰
- Hoy es fiesta, tragicomedia en tres actos (1956).
- Las cartas boca abajo: Tragedia española en dos partes y cuatro cuadros (1957)
- El Tragaluz: Experimento en dos partes (1967)

II. Tragedias con distanciamiento literario:

- Las palabras en la arena: Tragedia en un acto (1949)
- La tejedora de sueños, drama en tres actos (1952)
- Casi un cuento de hadas, una glosa Perrault, en tres actos (1953)

III. Tragedias con distanciamiento histórico:

- Un soñador para un pueblo, versión libre de un episodio histórico, en dos partes (1958)
- Las meninas, fantasía velazqueña en dos partes (1960).
- El concierto de San Ovidio, parábola en dos actos (1970)
- El sueño de la razón, fantasía en dos actos (1970)

³⁸ Más adelante trataremos las influencias de los autores que más han repercutido en nuestro autor como Ibsen o Brecht.

³⁹ Buena muestra de ello son actuaciones como la de Mario en *El tragaluz* o como la de Pilar en *Hoy es fiesta*.

⁴⁰ Éstas son las fechas en que fueron representadas, no escritas. La representación se realizó en teatros españoles, salvo *La doble historia del Dr. Valmy* que se efectuó en Inglaterra y *Terror inmóvil*, que no llegó a estrenarse.

IV. Tragedias con toques filosóficos y simbólicos:

- En la ardiente oscuridad, drama en tres actos (1950)
- Madrugada, episodio dramático en dos actos (1953).
- Aventura en los gris, dos actos y un sueño (1963)
- El terror inmóvil, fragmentos de una tragedia irrepresentable (no se ha estrenado).
- La doble historia del doctor Valm., relato escénico en dos partes (1968-Inglaterra).
- Llegada de los dioses, fábula en dos partes (1971).

V. Tragedias con toques fantásticos.

- La señal que se espera, comedia dramática en tres actos (1952)
- Irene o el tesoro, fábula en tres actos (1954)

VI. Libreto de ópera

- Mito, libro para una ópera.

VII. Traducciones:

- Hamlet, de W. Shakespeare (1961)⁴¹
- Madre coraje y sus hijos, una crónica de la guerra de los treinta años (1966)

También encontramos otras como la de Enrique Baena en la obra *El teatro de Buero Vallejo: texto y espectáculo* (1990), cuyo criterio organizativo se basa en la cronología de escritura o estreno.

Son muchos como decíamos los listados que pretenden aunar una teatralidad prolija y compleja. Hemos creído pertinente desarrollar literalmente la aportación de Catherine E. Dowd debido a los epígrafes de sus apartados puesto que apunta, de forma

⁴¹ A lo que Catherine E. Dowd denomina “traducciones” Enrique Baena lo nombra como “versiones dramáticas estrenadas” y éste recoge *El pato silvestre* (Ibsen) representada en 1982, obra que no aparece aquí por una evidente cuestión cronológica.

bastante acertada, los paradigmas buerianos y nos permitirá establecer unos análisis teóricos al respecto.

El propio Buero se ha pronunciado al respecto en incontables ocasiones:

En la primera década de mi teatro –años cincuenta-sesenta- los abanderados del realismo escénico que entonces tuvieron su momento más definitorio, no me consideraban exactamente como un realista incontestable. Consideraban mi teatro un tanto raro, un tanto fluctuante, que se atenía al realismo en una serie de aspectos, pero que en otros no y que cuando no se atenía era precisamente cuando fallaba. Pues bien, mi criterio no coincidía con aquél. Por el contrario, desde aquellos primeros años yo, si bien con alguna timidez, pues era consciente de que el ambiente no resultaba propicio, apuntaba cómo las formas simbólicas eran perfectamente legítimas en el teatro e incluso no menos buenas para obtener un realismo no como *ismo* o estilística, sino como captación del enigma de la realidad [...] Estuvo de moda al principio la clasificación bipartita, teatro de carácter social-realista y de tipo simbolista. Pero de hecho la zona social-realista tenía aspectos de signo simbolista y viceversa. Todo estaba más mezclado de lo que se decía. Por otra parte, en la clasificación iba implícito un juicio de valor, la vertiente simbolista sería la recusable. (Buero *apud* Cuevas, 1990,100)

Existía ya una presencia clara, si no contundente de un realismo y un simbolismo que más adelante se trabajaría incluso con descaro pero un descaro requerido por la necesidad.

Éste ha sido uno de los caballos de batalla de los estudiosos de nuestro autor, a veces parece que se le “reprocha” el haber elegido este camino: “[...] pero el concepto de realismo que Buero practicaba [...] es un realismo simbólico que tiene en Ibsen un modelo muy claro.” (Cuevas, 90, 106)

Con posterioridad veremos como Strindberg, Ibsen y Brecht son pilares fundamentales en la teatralidad bueriana, a veces a su pesar. No obstante, el dramaturgo siempre ha mostrado una devoción manifiesta por Ibsen de forma que podría haber ocurrido que su elección respondiera al realismo como única vía posible para expresar su dramaturgia, pero, tanto de sus palabras como de sus obras, se desprende un cariñoso guiño de complicidad, a modo de homenaje, a uno de los considerados maestros para él⁴².

⁴² Remitimos a la nota número 30 de este trabajo.

De todas formas nada puede ser creado *ex nihilo* así, existía ya una tradición fuertemente establecida en las venas literarias del pueblo español, esto es, el Realismo con mayúsculas. Este ha habitado la historia de nuestras letras desde su misma aparición. El propio García Pavón afirmaba que el teatro de Buero significaba para la segunda mitad del s. XX lo que el *Juan José* de Dicenta a la primera de dicho siglo.

Obras como *Hijos de la ira* o *La familia de Pascual Duarte* actúan de referencia señera hacia un movimiento latente e imparable que bebe, aunque en España cuesta reconocerlo, de un Naturalismo francés que se atenuaba pasados los Pirineos⁴³. Aún así las palabras de Zola “Un courant irrésistible empostre notre société a l’étude de urai” resonarán con vigencia en nuestro país.

No obstante, el Naturalismo en Buero fue presentado de una manera “amable”, no recurrió el dramaturgo a cebarse en un determinismo castigador de burgueses o proletarios pero sí le sirvió para reflejar una sociedad empobrecida en blanco y negro que vivía, en el mejor de los casos, del ansia o de la apariencia. Pero que esto no nos lleve a error, en obras como *Historia de una escalera* asistimos al rechazo de unos patrones que bien pueden corresponder al mundo zoliano. Para concluir recogemos unas palabras al respecto de A. Sánchez Trigueros contenidas en su artículo “Naturalismo y simbolismo escénicos en *Historia de una escalera*”: “[...] Buero, pues, había adoptado, asimilado y relanzado con *Historia de una escalera* una de las principales aportaciones del naturalismo escénico a la historia del teatro: la de haber demostrado que la realidad es el punto de partida de la creación artística.” (*apud* Cuevas, 90, 100)

3.2.2. *La Estética.*

Más adelante, cuando se dirige la conversación, hacia un concepto de la estética personal propio de cada autor, y no identificándolo con una corriente determinada, Buero responde:

Yo he pretendido hacer mi teatro, con todas las influencias que tenga, no como simple imitador o seguidor de un estilo concreto, y entiendo que en su conjunto, o al menos en sus momentos más logrados, en el aspecto puramente formal, he llegado más lejos de lo que se me suele reconocer.

⁴³ Pensemos en autores que han trabajado diferentes géneros como Blasco Ibáñez, Valera y el propio Galdós por citar algunos que se adentraron en el Naturalismo en mayor o menor medida.

Entiendo que he hecho experimentaciones, modernas y audaces, aunque dentro de un estilo, en cierto modo mesurado, que no permite advertirlas a la primera. Al menos ante lo que estábamos haciendo aquí, eran formas que se adelantaban más en cuanto a estructura dramática. ¿Es un escape de vanidad? (ibídem, 29)

El hecho de que los formatos puramente estéticos queden apartados, o apenas reconocidos por los críticos, puede ser consecuencia del gran mérito otorgado al mensaje, a las conclusiones últimas que se desprenden de sus obras, seguramente fuertemente sustentado este valor por el contexto socio—político de la época. Desde una óptica actual, donde no tiene sentido distinguir entre forma y contenido, por considerar que ambos se aúnan para conformar el valor total de la obra, un estudio sobre las obras de Buero desde las fórmulas estéticas aportaría seguramente conclusiones interesantes que apoyarían la versión de éste o quizás inclinaría la balanza hacia la opinión de los críticos.

De todos modos, queda clara la intención estética en este teatro, que como bien dice el autor, unas veces pasó más desapercibida que otras. Otro factor que surgía en contra era su edad, se suponía que los recursos estéticos innovadores o vanguardistas debían llegar de manos de los autores más jóvenes. En más de una ocasión la lamentación de Buero ante este hecho se hace patente. Definitivamente, nos da la impresión de que en la postguerra española, según algunos críticos, si se quería pertenecer al grupo realista se presuponía en un autor una muestra exhaustiva de la realidad sin emplear ningún tipo de recurso, cuanto menos vanguardista, objeto de las generaciones venideras.

Nada más lejos de la realidad. Intentaremos en este apartado dilucidar hasta qué punto fue importante el sentido estético para nuestro dramaturgo.

Aunque un nutrido grupo de ciencias pueden encargarse de la valoración del arte, le corresponde a la *Estética* la reflexión filosófica sobre el mismo analizando los valores que lo componen. De ahí que encontremos definiciones sobre la *Estética*, entendiéndola como arte, desde Platón hasta U. Eco.

Para Kant⁴⁴ en su obra *Crítica del juicio* (2010), lo estético no se funda en conceptos, es imposible su mediación. No existe la ciencia de lo bello sino crítica. Para Hegel la belleza se define como idea de lo bello y en ella coexiste la cantidad (forma exterior) y la cualidad (esencia interior).

El debate estético ha sido y es uno de los más volubles y, en consecuencia, vigentes de la historia del arte y la filosofía. Tanta es la controversia que aparecerán movimientos contrarios a la Estética considerando obras de arte como verdaderas representaciones de lo horrendo y atroz. La Antiestética cuyo poder aumenta en el Romanticismo se aferrará no a lo que pueda inspirar la obra en el creador sino a la impresión que pueda producir en el receptor. Autores como Poe o el Marqués de Sade surtirán unas tendencias cuyo culmen se alcanza en el arte contemporáneo a través de movimientos como el Expresionismo o Surrealismo, llegando no sólo a la literatura sino a otras disciplinas como la escultura o pintura, recordemos el cuadro de *El grito* de Munch.

Estamos analizando la construcción de las obras de un autor que se nos muestra como trabajador, detallista, que busca la perfección en su labor, la obra intachable, por no mencionar su capacidad pictórica que delata el interés por otras manifestaciones artísticas. Una persona que se considere a si mismo creador no puede estar jamás al margen de lo estético. El crítico que realice semejante aseveración se equivoca pero, es más, Buero no quiso nunca quedarse fuera del entorno estético. Son muchas las entrevistas en las que afirma hasta la extenuación que la estética y la ética no son hechos diferentes de una misma realidad sino que surgen como piezas que deben ser engarzadas a la perfección.

Iglesias Feijoo (1982, 68) habla de una *ética estética* de Buero al referirse a las palabras de éste en su obra *La Tragedia*: “Las tragedias son obras de arte y su primordial función es esa. Pero la belleza estética no es una categoría divorciada por fuerza de la ética”.

⁴⁴ Ofrecemos las definiciones de Kant y Hegel por su similitud a la de la concepción bueriana. Además no solo le influyeron estéticamente sino que, como veremos en el siguiente apartado, también ética y moralmente.

Siempre hubo en Buero una inquietud estética, no sólo por lo directamente relacionado con la estructuración de los diferentes componentes de la obra sino porque era muy consciente del carácter lúdico del producto con el que trataba. Divertir y entretener esa es una de las grandes misiones del teatro y Buero nunca lo negó. Desde su concepción totalizadora de la escena éste era un detalle no poco importante a tener en cuenta. Conociendo su *modus operandi*, una presión más para el creador.

Para él la comunicación con el público era fundamental, si quería que el espectador compartiera su interés por indagar en la realidad debía ofrecerle un producto atractivo. Así lo manifiesta Buero [*apud* Feijoo, 1984, 214]: “Me preocupo mucho por la forma. Entre la idea y la expresión hay siempre, o debe haber, una preocupación formal, un control crítico o artístico que nos lleve a la fórmula adecuada a la obra”.

Pero nunca, en su labor meticulosa, perjudica el contenido en pro de la forma.

La perfección formal de una comedia, siempre primordial, no justifica, sin embargo, a la comedia. No está del todo “bien hecha” una comedia cuando, aparte de su redondez teatral, sólo contiene frivolidad y convencionalismo. “Hagamos bien” el teatro, antes que nada; pero hagamos bien un teatro de contenido humano real [...] Los contenidos y la forma de expresarlos constituye una unidad indestructible [...] No hay teatro convincente sin una forma convincente [...] Me preocupa la forma porque sin forma no hay arte. (*ibidem*, 215)

No sólo la forma es importante, la técnica también lo es empero; cómo se refleje el contenido y cómo se estructure es esencial como afirma el propio Buero (*apud* Feijoo, 221): “No hay un solo arte sin técnica, y la del teatro es muy compleja. Intentar abordar el arte dramático sin una técnica es, yo creo, impensable”

José Ramón Cortina o Francisco Javier Díez de Revenga son algunos de los estudiosos que han analizado la técnica y su funcionalidad en la dramaturgia bueriana, y añaden otro enfoque que debemos tener en cuenta dentro del campo estético.

Como decíamos Buero encontraba en el teatro como elemento lúdico, transmisor de diversión pero en este tiempo ha de enfrentarse a otro competidor fuerte que, si no participa de todos los elementos teatrales sí comparte algunas de sus finalidades que pueden hacer peligrar el éxito del teatro como espectáculo y como propagador de mensajes.

El cine con su parafernalia, su novedad, su ritmo rápido y efectos imposibles comenzó a preocuparle y su trayectoria se dirige por dos caminos diferenciados: en primer lugar volverá su vista a la construcción clásica de la escena; y en segundo, comenzará a adoptar ciertos procedimientos cinematográficos respondiendo a una iniciativa que modernizaba su teatralidad y la convertía en competidor. También aportará efectos teatrales innovadores que traen cierta vanguardia a alguna de sus obras.

Seguramente el dramaturgo pensaría que competir con el cine y su desarrollo técnico era batalla perdida, además la comprensión temática del cine por parte del público frente a la del teatro requiere menos esfuerzo. Pero es precisamente en este punto diferenciador donde reside un matiz que no debemos pasar por alto. El hecho de que el cine posea todos los medios no implica que ofrezca calidad.

Historias con calidad humana, preocupadas por temas existenciales, hermanándose aquí con el espectáculo dramático, no necesitan un despliegue ingente de efectos especiales que obedezcan a un derroche técnico. Generalmente el público que gusta de estas historias también gusta de ir al teatro. Si el público teatral es más minoritario que el cinematográfico se debe a que las razones atienden a una índole socio – cultural, económica... El teatro *per se* siempre disfrutará del privilegio y la dificultad del directo, la presencia de la trama *in situ* impacta y sobrecoge tanto o más que cualquier película⁴⁵.

Queremos creer que siempre existirá una parte de la sociedad que exija el teatro, que reclama el esfuerzo de comprensión y pida sentir una empatía ante situaciones que no le son ajenas.

Esto era lo que preocupaba a Buero fundamentalmente, que el público dejara de usar el teatro⁴⁶ como vehículo de reflexión, es decir, que el teatro se viera despojado de su mayor privilegio frente al éxito imparable del cine. Le alarmaba pensar que un

⁴⁵ Se podría aquí debatir el amplio campo temático de ambos tipos de espectáculos y su repercusión en el espectador atendiendo a factores de tipo social, pero no es éste nuestro cometido. Solo diremos que son muchas las obras que, partiendo del género novelístico (literatura) sufren adaptaciones para el cine y el teatro y luego se trasvasan entre sí o dan lugar a otro tipo de representaciones como los musicales que también requieren un contacto directo con el público.

⁴⁶ En un esfuerzo por acercar el teatro al mayor número de personas posibles surgieron programas como Estudio 1 de TVE con gran éxito de audiencia. Éste es un ejemplo de la buena adaptabilidad que posee el teatro como fenómeno en sí y de la buena relación que mantenía con los medios audiovisuales en aquella época.

fenómeno castrado⁴⁷ pudiera engatusar a un espectador complacido en recibir el trabajo hecho, como él mismo decía (I. Feijoo, 1982, 223): “El teatro se caracteriza por exigir interés activo y esfuerzo mental al público; el cine se apoya en nuestro interés pasivo y en nuestro ahorro de esfuerzo mental”.

Ante esta situación Buero elige volver a los orígenes; refugiarse en el germen puro del fenómeno teatral, algo que sólo posee él y que lo convierte en único:

El triunfo verdadero no lo habrá hasta que el público que llega al teatro guste del teatro por la técnica clásica y eterna que siempre resurgirá como el ave Fénix, y el diálogo y la acción suspendan al espectador [...] La construcción realista que acepta y no elude la presentación de la vida mediante “actos” condensados en trechos de tiempo continuos y las limpias fuerzas de la acción que tales trechos permiten o pueden sugerir. (*ibidem*, 223)

Pero retomar el principio clásico del teatro apoyado en la literariedad y en la palabra será una peripecia teórica pues, bien porque considera la batalla ante el cine perdida: “... el público [...] con tal sistema puede que vuelva en parte al teatro: pero será para exigirle que sea cada vez más cinematográfico” (*ibidem*, 223), bien por su afán de explorar todos los recursos formales técnicos posibles, en la práctica, recurrirá a elementos de naturaleza no verbal para la construcción de la escena, con lo cual ésta disfrutará de un potencial igual muy semejante al del objeto de crítica.

Buero retorna a los orígenes convencido de que la fuerza del teatro reside en la palabra pero también en lo que no se oye; el gesto, en lo que se saborea; la música, en lo que nos adelanta un final; la expresión. Una serie de elementos paraverbales que comienzan a desarrollarse mucho antes de sus aplicaciones formales sobre el escenario, el principio de dichos formantes se halla en las acotaciones⁴⁸ que nuestro autor perfilará una y otra vez, como él mismo reconoce. La acotación debe entenderse en una plenitud perfecta; tanto por el lector que ha de imaginar la escena de la forma más precisa

⁴⁷ Para nuestro autor el cine estaba impedido para producir en el espectador la reacción individual y social una vez que se acababa el espectáculo debido a que como fenómeno no constaba en su estructuración con el elemento catárquico. Por ello, aunque en la práctica era consciente de la fuerza y competencia entre ambos, en el plano teórico este discurso carecía de sentido por tratarse de dos realidades distintas.

⁴⁸ Más adelante hablaremos de ellos con más detenimiento.

posible conforme a los deseos del autor, como para el espectador⁴⁹ que contemplará tridimensionalmente la combinación de gestos, objetos, miradas, sonidos..., que han de hacerle entender la complejidad del mensaje.

Por tanto, la estética bueriana partirá de modelos basados en sistemas semióticos cuyo estudio ha sido desarrollado por autores como Bogatyrev o Barthes. Si Todorov se encarga de realizar el estudio descriptivo de las categorías componenciales del cuento, Kowzan, recogiendo sabiamente las aportaciones de los citados anteriormente planteará el estudio de las categorías teatrales dividiendo éstas en trece.

Es de aquí de donde nuestro autor parte para conformar su universo teatral y, con o sin intención, consigue unos efectos visuales muy semejantes a los cinematográficos⁵⁰

García Lorenzo en su obra *Semiología del teatro* (1975) hablará por ejemplo, de “gestos reemplazantes”: “Pasan generalmente inadvertidos para el público, pero no para el lector. Éste es el lenguaje que interesa para nuestro trabajo, pues Buero lo aprovecha, como muchos otros dramaturgos, para dar al espectador o al lector una información, una serie de referencias, que, en la mayoría de los casos, anticipan simbólicamente el desarrollo e incluso el desenlace de la obra.” (*ibidem*, 96)

Ejemplifica dichos gestos con la escena de *En la ardiente oscuridad* en el momento en que Ignacio y Juana se conocen. Él, ciego, tropieza con un sillón y ella le coge el brazo impidiendo su caída.

Este gesto es enormemente revelador porque augura el comienzo de una serie de conflictos en los que, a partir de aquí, habrá que añadir el del triángulo amoroso.

Buero gusta de emplear estos “guiños” cómplices hacia el espectador intentando decirnos que la situación puede complicarse mucho más aún, evidentemente son importantes dentro de su dramaturgia, en esto estamos de acuerdo con García Lorenzo; en lo que disentimos es en la afirmación de que pasan desapercibidos para el público, y no así para el lector.

El público, tanto de cine como de teatro, percibe el significado de los gestos, e incluso, en el peor de los casos, los intuye. Creemos que el ser humano está

⁴⁹ No podemos obviar que la acotación será un instrumento imprescindible para el director teatral, sin ellas su labor será muy difícil de realizar.

⁵⁰ Quizá por aparición cronológica deberíamos afirmar lo contrario, que el cine posee unos efectos muy teatrales.

antológicamente preparado para presentar ciertos sucesos, estos son acatados a través de la semiología, que a su vez es compartida por la naturaleza teatral y la cinematográfica, por lo que, es cuestión de formación cultural o, simplemente, la asistencia reiterada al espectáculo la que provee al espectador de dicha formación para percibir dicha intuición.

Es más, en la descripción de la escena donde Juana impide que se caiga Ignacio el propio García Lorenzo (*ibidem*, 97) manifiesta: “Buero no ha hecho comentarios en la obra, no adjetiva el suceso en las acotaciones y tampoco los ciegos recalcan con sus palabras el acontecimiento”.

La escena es muy gráfica y el público entiende perfectamente que la situación va a sufrir una complicación de forma inminente y el propio García Pavón se desdice afirmando que el autor no menciona ninguna indicación en las acotaciones por lo que el espectador está perfectamente preparado para intuir lo que va a suceder sin que aparezca en el texto ningún comentario.

Lo mismo ocurre con la música; ésta ha estado y continuará presente en composiciones de origen dramático y servirá de instrumento activo para la consecución de los propósitos del autor.

En el caso de Buero la música aparecerá en directo (producida en la propia escena) o en diferido (reproducida a través de un aparato) y su finalidad responderá a varios propósitos: transportar al espectador a otro tiempo o lugar; otras veces, acompaña al discurso dialogado procurando movimientos de tensión/distensión; o bien amenizando la escena, independiente de cualquier punto inflexivo y de la actitud de los personajes.

Aunque cuando realmente la música trasciende por sí misma su función permanente estética es cuando contribuye a un diálogo basado en notas y ritmos en el que las palabras de los personajes sobran y, simplemente, con los gestos, poses, ubicación corporal y música se crea un diálogo mudo perfectamente perceptible y comprensible por el espectador. A este uso corresponde por ejemplo la composición de *En la ardiente oscuridad*, *Claro de Luna* de Beethoven acuñando una manifestación afectiva entre los personajes; acompañará la evolución de los sentimientos sin que sean necesarios en muchas de esas escenas las palabras. Al igual que no hacen falta las

palabras en la escena correspondiente del asesinato. El autor elige *La muerte de Ase*⁵¹ de *Peer Gynt*, de Grieg y el espectador, sin ver nada de dicha escena violenta, sólo a través de la música (originada en una radio)⁵² y de los gestos de Doña Pepita es consciente del atroz acontecimiento que está teniendo lugar en el jardín.

La utilización de la música es muy común tanto en teatro como en cine; ahora bien, el cómo se emplea marcará la diferencia y pensamos que Buero dispuso de ella de una forma muy cinematográfica, por ser éste un modo de contribución a la estética muy apreciado.

Este mismo valor sémico poseerán los objetos que pueblan la escena. Mientras la mayoría forman parte del *atrezzo* para conformar la totalidad de la escena, siempre habrá alguno señero que le confiere sentido completo a la misma. Recordemos, por ejemplo, la confrontación mantenida por Valindin y David en *El concierto de San Ovidio* y cómo se presenta la tensión a través de los objetos que portan, el primero lleva una espada, representación de poder frente al garrote, objeto rudo, primitivo de David, pero que terminará con la situación de injusticia y sometimiento.

Buero se nos presenta como un buen conocedor del valor de los objetos en la escena y de cómo contribuyen a una caracterización positiva o negativa dependiendo del matiz que sea resaltado. Tampoco es nuevo dentro del mundo teatral y cinematográfico establecer una identificación entre un personaje determinado y un objeto concreto que equivalga a sus cualidades o defectos.

Observaremos que desde el primer término Buero se ocupa, porque es perfectamente consciente de su importancia, del campo estético. Además cuando leemos o presenciamos sus obras comprobamos que se ha dado una evolución estética a lo largo de su dramaturgia; hecho, por otra parte, lógico. Cuanto más avanzamos en su trayectoria más arriesgados son los procedimientos estéticos empleados. Esto puede

⁵¹ Es una forma de rendir homenaje y a la vez de hacer teatro dentro del teatro ya que esta música es empleada por Ibsen en *Peer Gynt*. Este recurso también es muy cinematográfico. Recordemos, por ejemplo *La Rosa del Cairo* de Woody Allen en la que se establecía este recurso empleando el cine dentro del cine.

⁵² El recurso de emplear la música como enmascaradora de un hecho horrible que está teniendo lugar se ha empleado infinidad de veces en el mundo cinematográfico, por ejemplo, *La cabalgata de las Walkirias* de Wagner en *Apocalypse now*. Por otra parte canalizar la tensión de la escena a través de un aparato de radio también es un recurso frecuente en el cine (pensemos en *Psicosis*), pero también dentro del mundo literario *La ratonera* de A. Christie.

deberse bien a un mejor dominio formal y funcional de la escena; bien a una mayor confianza en él mismo como creador y en el público que ya no es ajeno a su obra.

Pero la noción más importante que no debemos pasar por alto es que esta evolución estética siempre ha ido de la mano de la ética; como afirma Iglesias Feijoo (1982, 524):

[...] en la última etapa, esa vieja aspiración se intenta con medios estéticos mucho más efectivos que los finales abiertos o el uso de la ambigüedad, [...]. El autor ha recorrido un largo camino cuya evolución muestra la perdurabilidad de algunos de sus propósitos de base; que el público espere lo que los personajes ya no pueden esperar era una manera de indicar que el drama y la ficción acaban, pero la vida sigue [...]. Una vez más, ahora de forma ya definitiva, comprobamos que ética y estética están inextricable, indisolublemente unidas.

3.2.3. *La Ética.*

Hemos tratado la estética y sabemos que no equivale a un tema ajeno a la ética, en absoluto. Conociendo la importancia que Buero otorgó a los valores morales supo realizar un *maridage* perfecto entre el contenido y cómo representarlo. El envoltorio era muy atractivo pero lo envuelto es realmente interesante y complejo pues en su afán de integrar todas las partes hubo de trazar un plano en el que sus concepciones personales, como hombre, sus anhelos, como individuo y, sus esperanzas, como ciudadano encontraran cabida en una teatralidad que necesitaba ser comprendida por el público en estos tres planos.

De dicho tríptico surgen los comentarios, por parte de no pocos críticos, referentes a la concepción ética bueriana y sus influencias hegelianas y kantianas que encontramos en él.

Veamos a través de un análisis de ambas filosofías cómo nuestro autor se nutre de unos fundamentos que, no sólo forjarán su carácter, sino que contribuirán a formar a unas clases sociales cuyos valores, en numerosas ocasiones, se nos muestran carentes de sentido.

Comenzaremos por E. Kant, por ser *maestro* de Hegel e iniciador de muchos de los parámetros que vamos a tratar. Sin pretender ser una exégesis filosófica, sí debemos sentar unas bases para posibilitar la comprensión de nuestro discurso.

3.2.3.1. *Un acercamiento a la moralidad kantiana*

Kant distinguirá entre las éticas materiales y las éticas formales y rechazará las primeras por cuanto si una ética pretende ser racional y universal no puede ser material⁵³.

De éstas bebe también Buero. La ética formal nos enseña cómo debemos obrar siempre y si respondemos a una conducta moral correcta tenemos que actuar por deber.

El filósofo distingue tres tipos de acciones:

- a) Las contrarias al deber.
- b) Conforme al deber.
- c) Acciones por deber.

Son las últimas las que poseen valor moral.

Los personajes buerianos se mueven en estas tres casuísticas. A veces el concepto kantiano de deber viene escenificado en sus obras como conciencia pero a medida que va evolucionando la obra se dilucida que el peso del *deber* es mayor que los fines que pueda acarrear mantener un posicionamiento hasta sus últimas consecuencias.

Cuando leemos a Buero comprendemos que se realizan o al menos existe un claro intento de realización de los imperativos categóricos kantianos: “Obra según aquella máxima que puedas querer que se convierta en ley universal.”(2010, 230)

Personajes como David de *El concierto de San Ovidio*, o Mario de *El tragaluz* actúan desarrollando esta interpretación, es decir, intentando eliminar la mentira de sus vidas, a pesar de saber que no será fácil el camino por recorrer y que el daño ya está hecho, es imprescindible terminar con esa situación para poder establecer un punto y aparte en sus trayectorias vitales. Son conscientes de que quizás no consigan el fin pretendido pero al saberse poseedores de la “buena y correcta acción” confían en que su ejemplo se contagie al resto de personajes con los que conviven.

Paradójicamente el tiempo les ha abocado a un túnel cuya salida pasa por realizar el “deber”; es más, la no realización de ese deber les ha procurado la pena y la

⁵³ Las éticas materiales se realizan *a posteriori* por lo que no pueden sustentar principios universales ya que estos se dan *a priori*; además sus preceptos son hipotéticos y responden a un deseo o inclinación en la realización de sus fundamentos (heterónomas).

desgracia a lo largo de sus vidas, por lo que, aunque pueden elegir, la solución más racional les conduce a la realización del deber.

Otra formulación del imperativo categórico dice así: “obra de tal modo que trates la humanidad, tanto en tu persona como en la de otro, siempre como un fin, nunca como un medio”. (Kant, 2010, 248)

Esta interpretación dota al hombre de un valor que lo hace inconmensurable en comparación con otras especies animales, hablamos de la *dignidad*.

En la antropología de Kant, éste es un concepto básico ya que consiste en tratar al otro como quisiéramos que nos trataran a nosotros. La dignidad es un fin, no es un medio en nuestro comportamiento pues, aunque podemos alternar comportamientos dignos o indignos a lo largo de nuestra vida, el calificar a un ser como dotado de dignidad implica llevar este concepto a su absoluto, esto es, una persona es digna cuando ha actuado con dignidad.

Hemos afirmado en alguna ocasión que Buero pinta a sus personajes con diferentes tonalidades de grises. No encontraremos una personalidad blanca o negra en la dramaturgia bueriana. Las personalidades complejas construirán un andamiaje laberíntico en el que el espectador puede sentirse atrapado⁵⁴. Esto no significa que el personaje en sí no pueda tender hacia el bien, su misión vital es alcanzar el camino correcto. Kant evita hablar de absolutos como “bueno/malo” pero sí manifiesta su concepto de lo bueno incondicionado. Éste equivale a la buena voluntad, el deber positivado. Aquí radica el cambio moral del ser humano, el individuo en su disfrute del libre albedrío puede ejecutar su elección; si ésta se guía por *lo bueno incondicionado* llevará al personaje a la ejecución de su deber ético que, al producirse por elección propia, se revestirá de moralidad.

⁵⁴ Cuando más asfixiante se nos presenta la situación, más estremecedor será el proceso catárquico.

Buero recoge el testigo kantiano en lo concerniente al término *libertad*; la libertad representada como libre albedrío supone la elección de un camino positivo, la moralidad no puede ser ejercida si no existe libertad (de acción y de elección). La libertad es junto con la *inmortalidad* y la *existencia de Dios*, uno de los postulados que no son demostrables dentro de la ética de Kant y, al igual que éste, Buero no expondrá a su teatralidad datos palpables referentes a estos conceptos, pero sí son presentidos, en sus dramas las acciones, cuando se actúa desde la corrección, adquirirán un valor universal y, por tanto, se convertirán en inmortales por ser absolutos, mientras que la idea de Dios se percibe a través de la fundamentación religiosa en cuanto a su predicamento moral, esto es, las actuaciones del hombre han de ser buenas para sí y para los demás. A través de la religiosidad podemos llegar a la moralidad, nos proporciona la esperanza para la consecución de ésta. Buero no hablará de la existencia de Dios como tal, pero sí defenderá unos postulados comunes a muchas creencias religiosas y a movimientos filosóficos.

Más puntos en común encontramos entre nuestro dramaturgo y otro filósofo que tuvo la obra de Kant como libro de cabecera, hablamos de Hegel⁵⁵.

3.2.3.2. *Un acercamiento a la filosofía hegeliana*

George W. Friederich Hegel establece la lógica dialéctica habiendo superado la lógica formal. Esto implica el reconocimiento de la contradicción como principio de todo movimiento, por tanto, sólo aquéllo que encierra contradicción se mueve.

Dicho movimiento se constituye en transición. Una transición de estados que consigue transmutar la causa en efecto.

Este movimiento convertido en transición repercute a todos los acontecimientos estableciéndose una serie de leyes de conexión a nivel universal; la lucha y unidad de los contrarios, las transformaciones de la naturaleza, de la sociedad, todo lo que puede ser susceptible de someterse a una transición formará parte de *la verdad*.

Conocer la verdad sólo es posible si partimos de la realidad y de que ésta es esencia y existencia. La propia realidad se compone de dos planos, uno exterior que

⁵⁵ No vamos a profundizar aquí en la filosofía hegeliana por no ser éste nuestro cometido. Nuestro interés se basa en la relación que se establece entre algunos postulados hegelianos y otros tantos de Buero.

responde al continente y otro interior que equivale al contenido (la interioridad) la conjunción de ambos se convierte en *necesidad*, de manera que lo necesario viene mediado por una serie de combinaciones en las que ambos planos repercuten de manera diferente y en distinto grado dependiendo del momento.

Además debemos saber que el método empleado por Hegel abarca no sólo la forma exterior sino que implica al alma y al plano del contenido.

El elemento ético en Buero queda plasmado, cierto es que en unos personajes más que en otros, en las palabras anteriores y, la sospecha a priori en un número considerable de obras se hace evidencia.

Buero parte de una dialéctica entre contrarios que son lados de una misma moneda⁵⁶ para trabar el sentido lógico del devenir que nos muestra en escena. Dichos personajes evolucionan condicionados por elementos internos (deber) y externos (lucha con valores de otra índole) aquí se va forjando la transición a otro estado que se presupone más verdadero que el anterior⁵⁷. El fin último es conocer la verdad, la verdad nos hará libres por lo que el estado de síntesis es el más apropiado por recoger los frutos del enfrentamiento entre las dos situaciones que le preceden. Sin embargo, encontramos un obstáculo. Para conocer la verdad debemos partir de la realidad y, como dijimos anteriormente, ésta se compone de los planos de esencia y existencia por lo que antes de aplicar el método dialéctico en una situación determinada, el personaje deberá establecerlo hacia sí, esto posibilitará una autotransición y el consecuente posicionamiento que se presenta fortalecido después de la lucha consigo mismo. Una vez establecida la posición se emprenderá de nuevo el proceso dialéctico con el contrario cercano (otro personaje).

Vamos a realizar aquí, a propósito del tema que nos ocupa, un inciso para explicar que la búsqueda de la verdad no sólo la realizó Buero a través de la realización de sus obras sino que toda su vida se movió en unos parámetros a los que podemos

⁵⁶ Estos personajes formarán parte de una misma familia (hermandad), *El tragaluz*; comunidad (vecindad) *Hoy es fiesta*; problemática (enfermedad), *La fundación*; ...

⁵⁷ Encontramos aquí la triada hegeliana: tesis, antítesis y síntesis. Esta nomenclatura nunca fue aplicada por el propio Hegel sino que con fines esclarecedores y pedagógicos para la explicación de su filosofía se empleó por sus seguidores.

denominar “metarrealidad” y estamos en la creencia, aunque esto es difícil de confirmar lamentablemente, de que nuestro autor fue consciente de ello.

La búsqueda de la verdad constituye uno de los ejes fundamentales en los dramas de Buero, si no el principal, somos conocedores de que el discurso que transmite Buero en sus representaciones son el reflejo de la propia preocupación del autor ante ciertas temáticas. Para poder conocer la verdad debemos actuar en el plano real, ésta es *conditio sine qua non* para establecer un diálogo dialéctico que permita un fin válido y lógico.

Creemos que el dramaturgo escogió el movimiento que le define porque era el único que podía dar cabida a esa búsqueda dialéctica de la verdad. Sabemos que el Realismo ha sido tratado en los primeros capítulos, ya que venía *impuesto* para los creadores que realizaran su trabajo en esta época y en este tiempo. Y este sería otro discurso pues pensamos que, tal y como estaba la situación no sólo en España sino en el resto de Europa y, gracias a otros factores propicios como la cronología, situaciones socio – económicas límites, etc. el ser humano en sociedad se ve abocado a la realización de una exégesis de la realidad comprendida entre las últimas décadas del S. XIX y las tres primeras del S. XX aproximadamente como recurso para conocer una verdad que dirimiría el resto de su vida no sólo por su importancia sino también por la certeza que pudiera brindar a la hora de construir los nuevos pilares del mundo posmoderno.

Dicho esto, pensamos que aunque el Realismo como movimiento no hubiera estado “presente” en el momento creativo de nuestro autor, por su propia condición y creencia habría recurrido a una metodología realista ya que era la única posible para alcanzar el *conocimiento* de la verdad.

Es más, cuando Buero agota el método dialéctico dentro de la realidad por ser ésta un referente finito introducirá la simbología mítica siendo perfectamente consciente de que le aportará hipótesis y soluciones que en el plano real difícilmente serían ejecutables. Por tanto, el autor trasciende el Realismo ante la necesidad de un abanico más amplio de respuestas que el mundo tangible no podía ofrecerle. Sin embargo, ello no significa que el ámbito real perdiera importancia o capacidad de creación, en absoluto, sólo desde el escrutinio de la realidad hecho de forma decidida y perseverante

se puede caer en el agotamiento de ésta y continuar el camino *orientado* al mundo mítico como surtidor de nuevas experiencias.

Realizada esta breve aclaración continuamos con la explicación de la aplicación de la filosofía hegeliana a la dramaturgia bueriana.

Decíamos que el personaje se ve en la tesitura de emprender un “enfrentamiento dialéctico” con el contrario, este pulso viene de la mano de la *necesidad*, ella será el motor que le dirija en sus diferentes transiciones. Comentábamos que la necesidad gozaba de un plano dual (interior / exterior) y que la combinación de ambos regidos por situaciones concretas en momentos determinados propiciaban la metodología hegeliana en la que el plano del contenido y el alma jugaban un destacado papel por lo que cuando el personaje llega a la transición de transiciones, esto es, cuando ha sufrido todas las transformaciones necesarias para alcanzar un clímax personal y social, sufre una situación catárquica sin la que sería imposible que el espectador lo sintiera a su vez en su propio ser/consciencia⁵⁸.

Si ésta es la parte de la ética que repercute en el individuo existe la que afecta al estado desde el comportamiento del ciudadano. Se corresponde esta perspectiva con la dimensión social del individuo.

La Dialéctica hegeliana incurre en el autoconocimiento y, por tanto, se puede afirmar que es proceso natural. Pero quedarnos en esta visión sería caer en la mutilación de la teoría pues, como afirma Luis Armando González (2011, 4):

La dialéctica es, para él, algo que compete propiamente al trabajo humano y, en consecuencia, a la historia y la sociedad. Más aún, es algo que compete a la totalidad de la realidad –natural e histórica- solo por haber devenido en humanidad. Esto nos lleva a dos aspectos centrales en el planteamiento filosófico hegeliano: a) nos permite hacer una consideración unitaria y estructural de naturaleza e historia, en la cual es imposible tomar por separado cualquiera de ambos elementos y creerlos la verdadera realidad, así como también nos evita darles igual rango de realidad: la historia es más real que lo natural; y b) nos conduce a valorar adecuadamente la índole del pensamiento a través del cual se expresa la estructura de la realidad.

⁵⁸ A través del concepto de mimesis /imitación el culmen catárquico cobra especial relevancia, no sólo por su naturaleza transformadora sino también porque implica el final de todo el proceso.

La sociedad y la historia representan dos aspectos fundamentales por cuanto se influyen mutuamente; la sociedad en sus movimientos de transición conforman la historia y ésta es la totalidad que plasma el devenir social a lo largo de los siglos.

Si Unamuno ponía el punto de mira en una sociedad anónima compuesta por seres desconocidos pero imprescindibles para formar la historia: la *intrahistoria*, Hegel apunta a los aspectos opuestos a los que la *intrahistoria* no sólo conocía sino reconocía y debía pleitesía. Nos referimos al Estado.

Carmen Zavala atestigua en *El sentido de la ética* (2011) que el Estado se presenta como el fin último de las personas.

La racionalidad individual sólo se desarrolla en su plenitud cuando se expresan libremente dentro del Estado, adoptando una categorización social por cuanto uno forma parte, inevitablemente de un todo.

La unidad fortalece a la totalidad a cambio del todo; velará por el cuidado / protección de dicha unidad. El estado pretende confortar a todos, o al menos a la mayoría de las unidades y para ello creará una legislación amplia y extensa que, en alguna ocasión más que favorecer perjudicará a alguna de sus unidades/miembros por beneficiar a la mayoría.

Zavala denomina a esta relación *espíritu de cuerpo con el Estado*, describiendo la relación que se establece entre el ciudadano y el Estado proveedor semejándolo a unos padres a los que, pese a que ocasionalmente sus acciones pueden parecerse injustas, siempre se les debe el criterio de autoridad.

La conformación del ideario de Estado y la relación de éste con la sociedad se atestigua ya en la Grecia clásica. Platón, Aristóteles, Sócrates, tratarán de una forma u otra las vicisitudes de estos intercambios ora por necesidad, ora por obligación hasta tal punto que la dramaturgia recogerá la trascendencia de dichos tributos como se muestra en la obra trágica *Antígona*.

Buero tomará este perspectivismo social respecto al Estado y, aunque es conecedor de la fuerza de esta realidad suprema, no la aborda como tal sino que plantea los conflictos dentro de la sociedad misma nunca cuestionando las “altas esferas” si bien es cierto que la sombra de un ente poderoso y arrollador se encuentra presente en

muchas de sus obras y no equivale al *fatum* trágico sino a una entidad más tangible e igualmente aterradora.

El individuo tiene una serie de obligaciones para con los demás dentro de un sistema de leyes y normas vigentes que rigen sus actuaciones. Luchar contra estas Leyes a nivel individual es improductivo por cuanto la unidad nunca derrocará la totalidad de un sistema que se protege a sí mismo. Buero se limitará a denunciar la actuación de ciertos grupúsculos que participan del poder estatal o son regidos por él y, en esa actuación, nunca se cuestionan la validez de sus actos, obedece ciegamente obrando como sicarios para un Estado represor.

La filosofía hegeliana en su complejidad dará pie a múltiples lecturas e interpretaciones, así encontraremos que su dialéctica es desarrollada y ampliada por movimientos tan dispares como el marxismo, nazismo o el fascismo. Es en este punto en el que Buero recoge a través de otros pensadores la teoría hegeliana sobre el concepto de Estado aproximándose más a los supuestos marxistas sin llegar a sus extremos⁵⁹. Se establece una especie de paralelismo entre la dialéctica hegeliana y los cánones expresados por nuestro autor. Donde Hegel manifiesta el poder represor del Estado basándose en una dialéctica amo-esclavo; Buero, sustituye al Estado por la existencia de un *poder* omnipresente, actante e invisible que actúa de agente coercitivo y asfixiante. En lo que sí demuestran coincidir es en la idea de que el estar sometido a cualquier tipo de poder no hace al individuo más compasivo o noble sino que el grupo dominado buscará la manera de convertirse en dominante empleando, en la mayoría de los casos, los mismos métodos abominables del grupo al que pretenden derrocar.

Buero sí establecerá un código claro y conciso que refleja, a través de los valores morales, el compromiso y la deuda que el individuo tiene hacia los demás y aclarará cómo de la resolución de ciertos conflictos y de la aplicación de determinadas reglas, dependerá el porvenir de los personajes dentro del grupo social en el que vive⁶⁰.

⁵⁹ Sin embargo comprobaremos como Brecht no sólo asume la posición marxista de Hegel sino que la defenderá y difundirá.

⁶⁰ La asunción del compromiso y la canalización de su desarrollo a nivel individual y social lo estudiaremos en el apartado 3.4.3.

3.3. Un teatro real, el posibilismo.

Nuestro autor recibirá numerosas críticas negativas a lo largo de su carrera. Vamos a tratar a continuación una de las más conocidas, y sin duda alguna, más dolorosa por provenir de personas de su entorno. Antes de profundizar en este tema e intentar obtener unas conclusiones válidas, debemos expresar que los comienzos de este dramaturgo no fueron todo lo brillante que hubiera deseado⁶¹. Estos “tropiezos” contribuyeron a fortalecer aún más su espíritu luchador y le curtirían para un devenir, en principio, incierto.

Con la intención de dar pocos rodeos empezaremos con una cita que expresa fidedignamente esta problemática:

Censuro sobre todo el “imposibilismo” no por lo que, frente a presuntas acomodaciones o tácticas, pudiera tener de falta de táctica; eso tendría nobleza aunque fuese una actitud abstracta y estéril ante la realidad concreta. Lo censuro, sobre todo por lo que, justamente, puede tener de *táctica*. Puede ser táctico cuando en la práctica profesional *sólo es aparente y no es real*, mientras se insiste en él teóricamente de manera que nos traiga, tal vez, otras ventajas. (Bueno, 1960, 58)

Muchas palabras se han escrito al respecto, los propios implicados Bueno y Sastre, así como la crítica especializada, han dado su versión. No pretendemos añadir más leña a un fuego cuyo tiempo pasó, sin embargo creemos que tal polémica obtuvo tanta resonancia porque tenía su origen en las concepciones teatrales más arraigadas de nuestros autores. Aquí expresaremos los aspectos defendidos y criticados por nuestro autor, más adelante tendremos oportunidad de hacer lo mismo con Sastre. Una vez mostradas sus razones, aportaremos las deducciones pertinentes.

En el artículo “Obligada precisión sobre el posibilismo” (1960, 51) Bueno se lamenta de que Sastre y sus seguidores, le acusen en diferentes medios de ser un autor

⁶¹Cuando gana el “Lope de Vega” transcurren varios meses sin que conozca qué está ocurriendo con su obra, por casualidad se entera de que están ensayándola bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, sólo catorce días de ensayo – esto a Bueno no le gustó –. El montaje era de relleno y al publicar la propaganda que anunciaba el estreno, el nombre del autor aparecía como Antonio “Rucio” Vallejo o Antonio “Huero Malejo”. A consecuencia del éxito obtenido con *Historia de una escalera* pasarán a tildarlo como “el Capitán Centellas” por haber hecho posible que ese año se prescindiera del intocable *Tenorio* en el día de los difuntos. Incluso en el segundo estreno –*En la ardiente oscuridad*– constaba en el cartel como Antonio “Burro” Vallejo, según el propio autor alguien borró la “e” de su apellido y para compensar esta pérdida escribió con letras grandes “rojo”.

acomodado y conformista. Al parecer, el creador de *La Sangre y la ceniza*, en un escrito, realizaba la pregunta sobre si tenía alguna intención social determinada el teatro bueriano, situándolo junto al de Pemán, López Rubio, Calvo Sotelo,... hasta ese momento Buero había estrenado *Historia de una escalera* y *En la ardiente oscuridad*, obras en más de una ocasión alabadas por aquél.

Pero sus continuados comentarios sobre las posiciones teóricas⁶² (*ibidem*, 54) de Buero, fueron mellando en cierto grado la relación entre ambos. Recogidas unas palabras de Sastre, comprobamos cómo defiende éste el concepto de “imposibilismo” y, por tanto, su opuesto, no es válido. No puede haber teatro “imposible” si no existen criterios que corroboren su imposibilidad. Mantiene que lo que sí hay es un teatro imposibilitado momentáneamente, pero todo teatro debe ser considerado posible hasta que sea imposibilitado. La sociedad debe cambiar, evolucionar, pero este proceso no se consigue con la acomodación sino dialécticamente.

Ante estas palabras Buero reitera que decir “cualquier teatro es posible hasta que sea imposibilitado”, es lo mismo que afirmar que el escritor puede ejercitar su voluntad con absoluta libertad, y ante esto, no cabe ninguna crítica. Por otro lado, dado el contexto socio— político, sabemos que era muy complicado adoptar determinadas estéticas y temáticas, en consecuencia, esto influía irremediabilmente en la perspectiva artística.

Hay temas, conceptos, expresiones, protestas, hombres, que, o no se rozan, o se rozan de cierto modo; pero no con la independencia de criterio y la decisión expresiva que comportaría una absoluta libertad interior. Se trata de un fenómeno de condicionamiento de la literatura por su ambiente y su tiempo que tampoco falta en los países donde la reacción de lo literario sobre el ambiente es más activa y creadora. Cuando Alfonso, en nuestro tiempo y lugar, afirma que se debe escribir con absoluta libertad interior y nos induce a pensar que es lo que él hace, formula un aserto no ya increíble, sino imposible. (Buero, 1960, 57)

⁶² Buero nunca estuvo de acuerdo con que el ataque se produjera solo a los aspectos teóricos, incluso llega a afirmar “La crítica de Sastre apunta a la obra y no sólo a las opiniones, confirmando de paso su terca actitud.” (*ibidem*, 58)

Buero nos está diciendo de forma clara y contundente que cualquier autor literario, teatral,... está condicionado por su ambiente, eso ocurría en el s. XV, ocurre en el s. XX y ocurrirá siempre porque las vivencias, cultura, ideas, en definitiva, la esencia y existencia de ese autor van a estar inmersas en un contexto que él no puede cambiar *a priori* pero que le influenciará inevitablemente.

Por desgracia, el contexto de los realistas fue la época post-bélica, la postguerra, donde las condiciones de vida, de pensamiento, de realidad eran muy duras. Esto lógicamente va a afectar al colectivo social de diferentes formas, pero en el caso de los literatos, por su cualidad de pensadores y transportadores de mensajes, esta realidad se mostrará especialmente cruda, pues deberán combatir la situación creada, y no sólo eso, deberán desde unos principios morales, transformar estas circunstancias. Cuando Buero critica el “imposibilismo” y recomienda la posibilitación, no predica acomodaciones. Nuestro autor era consciente de que emplear ciertos métodos y teorías teatrales era la autoinmolación, el teatro no sólo debía escribirse, tenía que estrenarse “Un teatro, pues, “en situación”; los más arriesgado posible, pero no temerario.”(*ibidem*, 58)

El estreno de la obra garantizaba, además de un impacto diferente en el público, sino llegar a una mayor cantidad de personas, que con la lectura se reduciría a la mitad. Para que esto fuera posible se tendría que emplear una táctica “soterradamente combativa”, es decir, adoptar posiciones más sutiles, que vadearan los fantasmas del sistema político existente (entre ellos la temible censura). Pero esta tesitura no significa que, porque se tomen distintas metodologías, el fin carezca de espíritu y fuerza batalladora.

Comentábamos anteriormente que en los autores repercute el contexto global de la determinada situación en que vive, por supuesto, a cada uno le afectará de forma diferenciada. La circunstancia vital bueriana transcurre bajo la soga de la guerra, cercano al ambiente militar, sufre no sólo el terrible castigo de la contienda, sino que también vivirá un agónico periplo entre varios encarcelamientos y campos de concentración, quizá la situación más dolorosa vino de manos de una incertidumbre: ¿cuándo iba a ser fusilado? después de estar interminables meses condenado a muerte.

Cuando Buero comienza a escribir y se posiciona en un lado concreto del muro es totalmente consciente de cuáles podían ser las consecuencias (él ya las vivió), sabe perfectamente a lo que se enfrenta y, aún así, continúa.⁶³

Seguramente lo más penoso para este autor ante las críticas de Sastre, es el infundado cuestionamiento de unas concepciones teatrales que él nunca impuso pero que desde una posición legítima sentía como correcto en su empleo y difusión, el hecho de que ambos sean coetáneos y pertenecientes a un mismo grupo incrementa la polémica. Debido a esto, Buero concluye de forma muy coherente, en un intento inútil de zanjar dicho conflicto:

Sastre ha pretendido siempre, desde sus posiciones teóricas, pasar por el porta-estandarte de la revolución teatral en España. Pero el carácter abstracto y antidialéctico de su tesis configura más bien, a mi juicio, un “extremismo”. O sea: lo que parece revolucionario y no lo es, o todavía no lo es.

Lo que parece fecundo y resulta estéril, o contraproducente. La contradicción que sufre entre teoría y práctica puede, sin embargo, paradójicamente, salvarle.

Objetivamente, la posible condición removedora de su teatro no se discute aquí. Sólo se sugiere que, de cumplir su teatro esa función, habrá sido, o será, pese a su “extremismo” teórico: no a causa de él. (1960, 64)

Reprochará a Sastre su tremenda simplificación en lo concerniente a los pensamientos teóricos, alegando que en los planos históricos en los sociales, la oposición dialéctica de los contrarios es considerable, cuando trasponemos esto a un caso concreto, entiéndase obra o autor, la dialéctica de sus contradicciones no pasa de manifestaciones leves muy difíciles de distinguir de una acomodación. Además sabemos que tanto él como Sastre sabían que en esos años el intento de dotar a la escena de una verdadera dimensión trágica, independientemente del tema, era una oposición dialéctica.

⁶³ Con posterioridad veremos este tema desde la perspectiva sastriana, veremos sus circunstancias vitales y comprobaremos que, evidentemente, no son las mismas. Sastre es más joven que Buero, la vivencia de la contienda es distinta,... consecuentemente, su posición ante el hecho y la función teatral no se corresponde con la de su compañero.

Con el paso del tiempo, este asunto se fue enfriando pero no cayó en el olvido, es casi obligatorio, al entrevistar a Buero, referirle el tema, sus aportaciones no tienen desperdicio,

[...] el posibilismo es lo que todos hacíamos, incluido él. De modo que al referirme al posibilismo, yo no me refería a ningún pacto ni forma de claudicación. Me refería a un posibilismo en la raya de lo imposible, que de hecho se imposibilitaba muy a menudo, pero que de hecho intentaba sacar obras adelante, ante el público, y no guardarlas en un cajón. Y eso lo hicieron todos, incluso mi ilustre contradictor. Sólo que él decía que no. Muchos años después ha afirmado que también él hacía posibilismo y que era la parte que menos le gustaba de su obra anterior. En aquel tiempo nos censuraba a otros que lo hiciéramos. Después él reconoce que también lo había hecho. Probablemente piensa que en menor proporción o de manera más noble que los demás, pero eso ya son apreciaciones subjetivas. Lo hizo. Y yo no se lo censuro; le aplaudo por ello. Lo que no nos parece bien es que nos censurara por algo que él también estaba haciendo. (1987, 52)

Continúan estas aseveraciones con una definición de “posibilismo”: “Porque, ¿qué es posibilismo? Posibilismo es situar una obra en el siglo XVII, sí, pero igualmente lo es situarla en Argel, o en Francia, o sin localización concreta, en vez de ponerla en España. Eso no es ningún defecto. Era lo que había que hacer y por eso lo hicimos todos, incluso quienes negaban que lo hacían.” (*ibidem*, 52)

La postura de Buero es totalmente nítida, no se deben hacer propensiones dogmatizantes y faltas de matices, como a su juicio, realizó Sastre que condujeron a éste a la más rotunda contradicción. En *Drama y Sociedad*, dice Buero, niega la tragedia abierta, el concepto de tragedia positiva no llega a ser contemplado, por tanto es comprensible que, para Sastre, cualquier autor defensor de esta perspectiva estuviera cayendo en el error, en una “postura defensiva” (*ibidem*, 62). Sin embargo, sí contempla Sastre la noción de “tragedias abiertas” pero sólo es aplicable a lo que denomina de “segundo” o “tercer grado”, es decir, al “drama” y a la “comedia dramática” respectivamente. Pero estos conceptos son inseguros según reconoce Sastre, cuestión que ratifica Buero diciendo que de seguir estos cánones nos veríamos obligados a incluir en estas categorías, concretamente en la de “comedia dramática”, obras como *Las Euménides*.

También observa Buero, la publicidad negativa dada al uso de ciertos mitos antiguos en la escena de esta época. Sin embargo, Sastre los recreará y, no se queda aquí, ante su crítica respecto a aquéllos que construían tácticas para pasar desapercibidos frente a los numerosos aparatos de control, siempre al servicio del régimen dictatorial, éste se caracteriza por emplear verdaderos jeroglíficos, cuyos mensajes se perdían, en una escritura críptica e inaccesible para gran parte del público.

Según la opinión bueriana, las posiciones teóricas y pragmáticas de Alfonso Sastre no llegan a congeniar todo lo que se hubiera deseado. En aquel tiempo se calificó a Buero de “fácilmente sobornable”, “menos crítico”,... acusaciones hirientes si tenemos en cuenta que eran proferidas desde su propio bando. Ahora, con el paso del tiempo creemos que las posturas están muy claras y es fácilmente comprensible esta polémica no olvidando nunca el contexto socio—político en que se produjo.

Ofrecemos hasta aquí unas pinceladas que nos acercan a la idea de lo que fue el posibilismo / imposibilismo. Polémica antigua, estudiada entre los analíticos del teatro y que nosotros hemos recogido por tres razones fundamentales: La primera ser parada obligada si examinamos la trayectoria de estos autores; la segunda, creer firmemente que detrás de estos términos se encuentra toda una visión teórica – personal sobre la dramaturgia; la tercera, una duda ¿sigue practicando Sastre el imposibilismo?, de no ser por lo absurdo de la cuestión contestaríamos que sí, puesto que la realidad manda y el hecho incuestionable es que continúa sin estrenar.

Ya que las dos primeras razones las hemos ido analizando intentemos dilucidar la tercera, no menos apasionante y de mayor actualidad.

M. A. Medina Vicario en “Alfonso Sastre, desde su prólogo hasta su epílogo” (1980) manifiesta su conformidad ante ambas posturas, que fueron diferentes respuestas ante una realidad penosa y desconcertante. No considera que Buero o Sastre se equivocaran o acertaran, hicieron lo que creyeron conveniente en ese momento. Si bien Sastre aplicó para mantener su idea de imposibilismo los principios de Marcuse, esto es, el arte es afirmación de libertad y el principio de realidad ha derrocado a todos los demás excepto al de la fantasía.

Podría aseverarse que, en la actualidad, ambos planteamientos siguen vigentes para él, lo cual daría solución a nuestras dudas. Pero sigamos con el razonamiento.

Anthony M. Pasquariello en “Alfonso Sastre y Escuadra hacia la muerte” (*apud* de Paco, 93, 177) afirma: “Conviene saber que tanto Buero Vallejo como Sastre habían mostrado su disgusto hacia la naturaleza, forma y limitaciones del teatro español, y que cada uno mediante su propia ruta y a través de sus respectivas obras, dejaban constatar la evidencia de lo que la nueva generación exigía en cuanto a las nuevas formas expresivas del teatro.”

Apoya así la creencia de M. A. Medina. Da a un mismo problema, distintas soluciones, corroborando el hecho de que la existencia de polémica sirvió de acicate y llamada de atención sobre un teatro que se caracterizaba por ser un enfermo crónico en el panorama cultural español.

No obstante, Pasquariello aporta otra pista que puede ayudarnos en nuestra labor. Transcribe unas palabras de Sastre contestando a Buero sobre el tema que nos ocupa y en ellas observamos una postura muy “sagaz” que dirá el estudioso: “si el autor dramático empieza admitiendo la imposibilidad, se privará de escribir lo que, a lo mejor, resulta posible.”(*ibidem*, 178)

Desde esta perspectiva el asunto adquiere otro color. Si el autor se aplica una autocensura ¿qué validez presenta su compromiso a todos los niveles vistos?⁶⁴

Pasquariello afirmará (*ibidem*, 178): “entiende Sastre que la primera necesidad de un escritor es la de estar acorde consigo mismo y con su espíritu”. Su talento no puede cuestionarse, gracias a él se ha mantenido en el candelero a pesar de su particular casuística. A. Sastre siempre mantuvo la creencia de que los escritores de tragedias gozaban de una especie de maldición que les apartaba del público y les convertía en blanco fácil para los acosadores políticos. Sin embargo, el invertir en un género como éste, atemporal y con vigencia perpetua, ha posibilitado que su dramaturgia obtenga una consideración especial. “Con la única posible excepción de Buero Vallejo, ningún otro dramaturgo posterior a la Guerra Civil ha ejercido sobre su generación un impacto ni remotamente comparable”. (*ibidem*, 1993, 179)

Corroboramos las palabras de Pasquariello. ¿Cuántos dramaturgos, buenos dramaturgos, están creando actualmente en España, habiendo pertenecido a esta

⁶⁴ Nivel ético, estético, político, realista, social...

generación, y sus nombres son “desconocidos” si los comparamos con el de Sastre cuando los estrenos de aquéllos han sido más numerosos?

En *La revolución y crítica de la cultura* (1995), Sastre aboga por una intervención del teatro en la política huyendo de la “demagogia y defectos posibilistas” (*ibidem*, 80). La creación teatral es compleja por naturaleza sin embargo ello no significa que sea imposible. Evidentemente la obra se verá sometida a limitaciones, reestructuraciones y superposiciones pero siempre requeridas por el proceso creativo nunca obedeciendo a exhortaciones externas que observan en la creación una inquietante amenaza. Sastre dirá: “Tratemos de imponer condiciones con nuestro teatro difícil: ¡no imposible! ¡Una obra de arte nunca es imposible!” (*ibidem*, 81)

Esta postura es la que defiende durante una entrevista concedida a Francisco Caudet. Sastre se encontró con que tanto Buero Vallejo como Alfonso Paso pretendían intentar un pacto social en el que el teatro fuera posible, el primero, o introducirse en el sistema para luchar desde dentro contra él y así lograr desintegrarlo, el segundo. Pero en esta circunstancia el madrileño intuía una traición a los propios ideales más que un acto heroico de batalla por la libertad de expresión,

A esta posición de que había que firmar el pacto social –mira si después se han firmado pactos sociales –, pues yo, entonces, contesté con un pequeño artículo en *Primer Acto* que se titulaba así: “Teatro imposible y pacto social”, tratando de estas posiciones y diciendo que la firma del pacto significaba entrar en un pacto irreversible, era ingresar en el conformismo pues luego no había forma de romper el pacto un vez firmado... ésa era la respuesta a Alfonso Paso. En cuanto la respuesta a Buero Vallejo consistía aproximadamente en decir que no se podía hablar de un teatro posible en la medida en que la censura no tenía una estructura determinada, pues tenía una estructura muy arbitraria, y que el preconizar la realización de un teatro posible [...] podía encerrar el riesgo de la autocensura. (1984, 65)

Sastre en este punto sigue totalmente convencido de que un teatro imposible era viable. Orgulloso de su obra *La mordaza*, ratifica que intentó ser posible a pesar de que llevaba en su haber tres prohibiciones de la censura. No obstante, desde la distancia temporal nuestro dramaturgo admite que existiera un confucionismo al respecto de sus prácticas teatrales *versus* las teóricas, pero lo achaca a que enfrentamos el problema desde un perspectivismo sincrónico, cuando el posicionamiento ha de ser histórico. De

todas formas y, aunque se enerva cuando le recuerdan que en más de una ocasión sostuvo que ambos estuvieron equivocados, los dos enfrentaron el problema de la mejor forma que pudieron,

¿Equivocados?...Pero ¿qué se podía hacer? No había otra posibilidad. [...] Entonces, yo pienso que la equivocación de Buero Vallejo consistía en que al ejercer su trabajo desde el punto de vista posibilista se adaptó al sistema. Y adaptándose al sistema, no contribuyó demasiado a romperlo. Una historia que termina en la Real academia de la Lengua y así, no me parece que sea un gran triunfo desde el punto de vista inconformista. Y, por otro lado, la posición mía, más radical, tampoco es un gran triunfo porque ese radicalismo de mis posiciones me llevó a la inoperancia, a que mis obras no se estrenaran. Con lo cual tampoco contribuí grandemente a la libertad. (*ibidem*, 66)

La situación de A. Sastre es cuanto menos paradójica. Partiendo de la base de que su actitud, tanto ética como creativa, ha sido “tremendamente” coherente, su práctica no ha recibido los loores que pudieran pensarse *a priori*. Y es que, en su camino “recto y coherente” no ha contemplado que el paisaje de su alrededor se iba modificando y una parte de los que un día fueron defendidos en las obras como víctimas se han tornado en otra realidad cuya compañía, actualmente, es percibida por la sociedad como *non grata*.

Desde el punto de vista teórico, el imposibilismo es posible, en la práctica no, ni antes ni ahora. Entonces, ¿continúa Sastre practicando su imposibilismo? Desde la creación teórica sí pero la falta de estrenos no se debe a una incompreensión de esta teoría por parte del público, ni siquiera por parte de la realidad política, que hoy es la democracia, sino a un posicionamiento de una doble entidad social y política que cuestionan la praxis sastriana a nivel personal viéndose su obra y él mismo perjudicados.

Javier Villán también se ha planteado esta cuestión en “Un imposibilismo posible” (2006, 12) pues desde el asombro de considerar a Sastre como “el mejor autor español de la segunda mitad del s.XX, y puede que, en paridad con los esperpentos del Valle, también de la primera”, se pregunta qué está sucediendo alrededor de nuestro dramaturgo.

Desarrolla una teoría sobre lo que denomina “intelectualidad crítica” como explicación al hecho de que a Sastre se le considere un autor de culto pero que sólo pueda ser encontrado en los libros.

Para Villán el agente crítico desempeña un papel primordial en el equilibrio del sistema político imperante. Éste sería el intelectual que descubre las injusticias que comete la maquinaria del poder. Es más, Villán contempla en dicha figura a un ente legitimador, pues su presencia es cuasi-obligatoria para que las piezas encajen y continúen con su movimiento rutinario. El “intelectual crítico” desde su posición supuestamente antagónica ejerce una oposición de naturaleza ideológica, política, etc. que repercute tanto en el pueblo, que comprueba cómo la acción del poder es puesta en tela de juicio, como en el propio ejecutor del poder que en dicha oposición reafirma lo positivo de su actuación por tener una ideología contraria a los valores plasmados por los “intelectuales”. Son, en definitiva, *piezas al servicio de*⁶⁵.

Según esta teoría Sastre no entroncaría con la figura del “intelectual crítico” que es “castigado” por un poder antagónico ya que, a lo largo de su trayectoria, ha estado enfrente de todo aquello que ha significado poder. Lo que en principio puede interpretarse como lucha para derrocar un sistema político determinado se convierte con el paso del tiempo y, de varios sistemas ideológicos y políticos distintos, en una oposición constante. Esta postura ha dignificado la obra escrita y la teoría teatral sastriana pero le ha perjudicado en su vertiente espectacular.

Decimos que le ha beneficiado en el ámbito textual y teórico porque ha demostrado una coherencia en cuanto a temática y contenido que eleva su misiva por encima de cualquier valor ideológico o político. El mensaje sastriano se enraiza en las reglas preestablecidas ontológicamente y que conforman lo más profundo de la naturaleza humana. Aboga por la universalidad de los principios trágicos y, a la vez, contribuye a esta causa reforzando su universalización.

Por otro lado, su teoría ha capeado vientos y mareas. Nadie puede arrebatarse el que haya sido un hombre por y para el teatro consiguiendo un conjunto homogéneo, sin

⁶⁵ Este ideario lo plasma a la perfección Peter Weiss en su obra *Escritos políticos*.

aristas, que, con sus altibajos, ha sobrevivido a los tiempos inmerso en una evolución constante y activa.

Ahora bien, esta “tozudez” le ha convertido en un pieza molesta para el sistema y no sólo eso, puesto que como hemos visto tampoco casa con la definición de “intelectual crítico”, nos enfrentamos a cuestiones más delicadas.

En opinión de J. Villán: “Sastre es un autor extramuros, está al otro lado; es un marginal, en el sentido estricto y filosófico del término.” (*ibidem*, 13)

Parece que el tiempo ratifica esta afirmación. Sastre era persona *non grata* durante la dictadura y en democracia este sentimiento no ha cambiado. Villán califica su postura como “ajenidad”; Sastre a-parece *ajeno* a todos y cada uno de los elementos consolidadores del devenir social (historia, política, etc.). Esto, cuanto menos, resulta paradójico y, a la vez, transporta al propio contexto personal del escritor a una esfera que, vista extramuros, se adivina trágica.

“La situación de Alfonso Sastre en la escena española, desde hace medio siglo, no es marginación pasiva; es una exclusión indecorosa. Esto es lo que configura su ser trágico”. Esta afirmación de Villán (*ibidem*, 15), a pesar de su crudeza, refleja una realidad de la que no podemos abstraernos. No debemos considerarle marginado, aunque esté en el margen, ni desterrado, aunque su sociedad no le acepte. Su postura no es agradable; al igual que en tiempos dictatoriales no se dejó manipular por los engaños del sistema, en este contexto tampoco cede a los entresijos castradores de un sistema nuevo no menos manipulador, fiel esclavo de intereses comerciales, propagandas, economías, etc.

Alfonso Sastre ha sido un “revolucionario sin domar” por lo que, cualquier sistema que le cobije, va a encontrarle enfrentado, pues ninguno es perfecto y él, como creador, no sólo tiene el derecho sino que se halla en el legítimo deber de rebatir aquellas “imperfecciones” e intentar erradicarlas con los medios que tiene a su alcance.

Nuestro dramaturgo presentía que el bucolismo teórico sería pisoteado por las herraduras de la práctica. Consciente de que el posicionamiento de Buero no dañaría al sistema y que el suyo propio le conduciría, en el mejor de los casos, al ostracismo, ha intentado no cejar en el empeño de su lucha, empresa noble, resignándose, si es que en

él puede tener cabida este verbo, a mantener sus ideas hasta el final sea cual fuere el reducto que el sistema actual y sus convecinos le dejen.

Ésta es la particular tragedia de Sastre. Un dramaturgo excepcional sometido a la imposibilidad del estreno, del aplauso de un público entregado, del reconocimiento en la butaca. A pesar de la clarividente actualidad de sus obras, a pesar de vivir en un nuevo sistema donde todos tenemos voz.

Por desgracia J. Villán anuncia unas palabras que son recibidas como una sentencia cierta: “En España no hay normalidad, excepto para los clásicos y los muertos. [...] Lo que singulariza su caso es la desproporción entre la calidad de su obra y la escasa atención que se le presta” (*ibidem*, 15)

Ahora, como entonces, todos estamos contribuyendo al sostenimiento del “imposibilismo”, ahora que supuestamente este término no tendría sentido en nuestra sociedad. Produce cierta congoja comprobar una vez tras otra cómo magníficos autores de nuestras letras, aplaudidos, aunque no lo suficiente, o presentidos como grandes para la posteridad nos abandonan sin haber sido honrados con el calor del reconocimiento unánime de una sociedad a la que sólo pretendieron ofrecer unas gotas de sabiduría.

No obstante nuestro dramaturgo ha sido y sigue siendo muy consciente de los problemas que pueden afectar a la teatralidad desde un punto de vista más pragmático, esto es, reconoce que son cuantiosos los elementos que pueden “imposibilitar” la representación y el hecho de que sean más modernos o no vengán vestidos con ropas dictatoriales no los hace menos peligrosos.

En su ponencia “Coloquios sobre problemas actuales en el teatro en España” (1955) ya apuntaba hacia algunos culpables que hoy día siguen existiendo. Nos referimos al problema empresarial que se desestructura en diferentes organizaciones (propietarios de locales, empresarios teatrales, empresarios de compañías, etc.) que dificultan el producto final donde la obra, su mensaje y el espectáculo quedan prácticamente denostados si no fuera por el beneficio económico que pueden proporcionar.

Concebía, ya entonces, que el estado no debe relacionarse con la teatralidad mediante la subvención sino que tendría que acoger a ésta como un medio de educación

cultural. Así cada comunidad estaría obligada a contar con un teatro al igual que existen los hospitales, ayuntamientos, etc.

Este planteamiento lucharía contra el reparto injusto de dotaciones económicas que obedecen a principios pocos creativos pero, por otro lado, no podemos obviar que Sastre cae en una concepción utópica de la cuestión por su imposibilidad.

Otro caballo de batalla es, como veremos en el capítulo referido a Bertolt Brecht, la formación de un público que no se siente identificado con el teatro. En la actualidad la asistencia al teatro, así como el acercamiento de éste a un público infantil y juvenil, ya sea por sistema educativo, ya por visitas a lugares emblemáticos, a obras, etc. ha cambiado bastante. Sin embargo, el cine aparece aún hoy como un enemigo que no requiere esfuerzos de comprensión.

La crítica y su falta de consideración es señalada también como culpable, no sólo de la huida despavorida de empresarios y público, sino también de la mala o escasa propaganda que de nuestro teatro se está haciendo en el extranjero.

Para terminar con este desafortunado aspecto del teatro realista de postguerra, retomamos de nuevo las determinantes palabras de Buero: “Estuvieron intentando hacer lo que se podía hacer en aquel momento”. (1993, 28)

3.4. Tres componentes teóricos para su dramaturgia.

3.4.1. Los efectos de inmersión.

Ante el estudio desglosado de los grandes pilares que constituyen la dramaturgia bueriana no podemos eludir uno de los que más satisfacciones le han dado y que atañe tanto al carácter funcional de su obra como al estructural, prolongándose hasta el terreno del contenido dentro del drama y estableciendo una conexión directa con el espectador. Vamos a abordar lo que R. Doménech bautizaría con el nombre de “efectos de inmersión”.

Estos *efectos* posibilitarán que el texto se eleve de la teoría y se transforme en praxis. Esta práctica envolverá al espectador⁶⁶ y lo situará en el centro mismo de la

⁶⁶ Al emplear la palabra práctica estamos nombrando la faceta espectacular del teatro por eso utilizamos el término *espectador* y no el de *lector*.

acción sufriendo a todos los niveles – intelectual, emocional, físico – una identificación con la tesitura que nos muestran los personajes.

Pilar Moraleda nos describe su función:

Los efectos de la inmersión focalizan la acción dramática al introducir un punto de vista subjetivo, interno a la propia acción, y consiguen romper la convención de la ilusoria *cuarta pared*. Ya no es a través de esa transparente pared como le es presentada la acción al receptor, sino a través de las peculiaridades sensoriales de un personaje o de sus ensueños, alucinaciones y recuerdos. (Cuevas, 1990, 300).

En un tímido intento de clasificar dichos efectos nuestra estudiosa distingue entre los *propios* o *simples* y entre los *funcionales* o *complejos*, los primeros responderían a una focalización total de la realidad por lo que la identificación del espectador es plena⁶⁷. Los segundos adquieren un mayor grado de complejidad pues, manteniendo la realidad focalizada, responden a unos criterios subjetivos que sirven para identificar otra realidad dentro de la primera.

Conociendo los dramas de Buero Vallejo, observamos que independientemente del número de personajes que actúen en la obra, el peso de la acción recae sobre uno en concreto.

Este personaje actuará a su vez como focalizador ya que el mundo mostrado al público es el concebido a través de su psique, de su contexto y de su situación personal. Iglesias Feijoo denominará a este tipo de obras *dramaturgia en primera persona*.

Los *efectos de inmersión* han aportado un importante grado de innovación a las obras buerianas y su recepción por parte del espectador ha sido satisfactoria pues, a pesar de lo mantenido por Carmen Bobes (1988, 217)⁶⁸, bien es cierto que los componentes que nutren a dichos efectos pertenecen a la tradición cultural y a la tradición teatral por lo que gracias a cada una por separado o a la unión de ambas el espectador será partícipe con relativa facilidad.

⁶⁷ Se contraponen estos a los “efectos de distanciamiento” empleados por B. Brecht.

⁶⁸ Carmen Bobes afirma respecto a los signos dramáticos que repercuten en los efectos de inmersión: “eventualmente significan cuando están en el escenario, y se integran a través de ese significado adquirido en el sentido general de la escena, en el sentido global escénico [...] no son signos naturales ni convencionales, sino una clase intermedia que se consigue mediante una relación previa (relación metonímica generalmente) y un proceso sémico que propone una convencionalidad circunstancial”.

De otra parte encontramos lo que Marco de Marinis (*apud* Pilar Moraleda, 1990, 299) denomina *convenciones singulares* que son aquellos recursos creados *ex profeso* por el dramaturgo para una obra concreta creando códigos nuevos acarreado con ello gran innovación pero también una cierta ambigüedad.

El autor consciente de esto recurrirá a un proceso escénico revelador como nos dice Pilar Moraleda (*ibidem*, 302): “Buero - como mecanismo de desambiguación hace converger varios signos concordantes – incluido el lenguaje para establecer una determinada significación global que, una vez fijada, puede ya ser representada indistintamente por cada uno de esos signos en solitario”.

Siempre ha existido, es *vox populi*, la controversia sobre si Buero ha sido un autor de texto o de espectáculo. El hecho de que estudiosos como Pilar Moraleda realice un análisis sobre los efectos de inmersión en las acotaciones pone de nuevo el dedo en la llaga pues lo que aparentemente es una contradicción, por pertenecer los efectos al plano espectacular y la acotación *per se* al plano textual se nos revela como un complemento perfecto como explicaremos a continuación.

Los componentes del teatro de B. Vallejo consiguen una excelente imbricación entre sí de manera que cada uno de ellos nos remite o recuerda a otro siendo indiferente que estemos analizando el plano del contenido o un plano más formal. En este sentir, Buero se ha pronunciado en infinidad de ocasiones calificando a su forma de hacer *teatro totalizador/integrador*.

Conocido su concepto de *tragedia abierta*, su drama no se agota en sí mismo, queda en un impás que provoca en un primer momento la reflexión y después nos lleva al compromiso de tomar una postura crítica ante las situaciones que allí se plantean⁶⁹.

Nuestra crítica existirá pero puede ser de dos naturalezas: *activa o pasiva*.

La acción catártica puede dejarnos pasivos o provocarnos el imperioso deseo de laborar a favor de nuestros semejantes y contra los dolores o problemas que la obra presenta. Mas, de cualquier modo nos eleva [...]. La tragedia no sólo puede llegar a promover depuraciones catárticas, que por serlo son ya transformadoras, sino además una crítica inquietante, una ruptura en el sistema de

⁶⁹ Se pretende la identificación plena entre las situaciones dramáticas y aquéllas que pueden darse en la vida real ante las que debemos reflexionar para posicionarnos en una toma de decisión.

opiniones que hombres y sociedades se forjan para permanecer tranquilos. (Buero Vallejo *apud* Díaz Plaja, 1958, 63)

Para lograr la consecución de la catarsis trágica uno de los más innovadores procedimientos técnicos – formales será los *efectos de inmersión* que pretenden sorprender al público, irritarlo y dentro de su exasperación reconducir su conciencia hacia el estado de desesperación del personaje para que pueda establecerse una simbiosis emocional.

El propio Buero ha definido estos *recursos* como “un recurso teatral consistente en que el público tenga que ser participante, aunque él no lo desee, de los problemas y de la situación anímica íntima de algunos protagonistas [...] de un modo que si es psíquico por un lado [...] es por el otro lado también físico.” (Buero Vallejo *apud* Doménech, 1973, 49)

La mayoría de los estudiosos coinciden en la maestría y originalidad de estos efectos que, partiendo de la base textual, nutren la fase espectacular del drama en un “abrir los ojos” al espectador.

Víctor Dixon, en su estudio *The inmersión effect in te plays of Antonio Buero Vallejo*, aparte de comunicarnos lo que significa para él dichos efectos,⁷⁰ nos señala también la importancia del escritor – texto dentro de la concepción de estos recursos: “In the first place, he is an intensely inventive practical playwright. His plays, thought surprisingly diverse in style and setting, have always provided original and exciting theatre. [...] In the second place, Buero is a deeply serious, not to say solemn writer, with a strong sense of commitment.” (*ibidem*, 162)

Partiendo del total acuerdo con las palabras de Dixon, no podemos eludir el cariz social de dichos efectos.

Hemos visto cómo aparecen en un nivel estructural, en un nivel funcional, textual,...pero tan importante como su parte textual/espectacular será su proyección social. El espectador puede dejarse llevar por la identificación o no del efecto de inmersión pero ha de ser consciente de que él observará la situación dramática desde

⁷⁰ “My definition would be this: an inmersion-effect occurs when the spectator is made to share a peculiar sensory perception (or lack of it), not with all the characters of a play but (normally) with only one, with whom he therefore feels a stronger sense of empathy or “identification” (*ibidem*, 160)

fuera. El efecto de inmersión no pretende que el espectador se identifique con uno o varios personajes, dicho efecto quiere conseguir que el público sea capaz de duplicar la acción representada desde su posición en su realidad, esto es, observará la escenificación de un conflicto que se agota en la escena pero que consigue traspasar la cuarta pared perdurando en el contexto en que se visualizó (por la existencia de hechos semejantes entre una realidad y otra). Esto obligará al espectador a buscar solución al conflicto dentro de su contexto histórico, fuera del teatro, lejos de la representación. El público actúa como catalizador entre el autor, su mensaje y la realidad presente pero también le es otorgada la cualidad de *actante* por cuanto está en la obligación de encontrar soluciones contando con la ventaja de que en escena ha contemplado un muestrario de actitudes que pueden, para bien o para mal, servirle de ejemplo.

Ruiz Ramón (*apud* Mariano de Paco, 1984) lo ilustra con estas acertadas palabras: “Sólo al espectador corresponde ya la responsabilidad de superar las barreras y resolver los conflictos en su espacio histórico, modificándolo a partir del saber adquirido. Ese saber, reintegrado el espectador a su realidad histórica, no es ya, como en el final del drama, el punto de llegada a la lucidez, sino el punto de partida”.

Como podemos ver la sustancia textual se mantiene unida a la sustancia espectacular en todas las opiniones recogidas. No vamos ahora a tratar la doble naturaleza del género teatral por resultar obvia pero no es menos cierto que durante una época, la década de los 70, la crítica erigió al Buero autor, el mejor representante del teatro de texto con el correspondiente desprecio hacia él, pues todo lo que no fuera experimentación en un sentido, podríamos calificar bárbaro, no encontraba cabida encima de un escenario.

El propio interesado apunta:

[...] siempre intenté hacer obras que en el texto mismo ya revelaban su pretensión de ser escenificaciones y no simplemente textos dramáticos... yo he sido un autor que siempre ha acotado muchísimo, hasta la saciedad, porque siempre vi el teatro en función de su representación... Y yo entiendo que el autor dramático debe ser un hombre de teatro todo lo completo que pueda, pero creador en virtud de ello mismo, de textos a los cuales no hay que retocar mucho, porque está casi todo previsto en ellos. (Buero *apud* Monleón, 1974, 10)

De ahí que Buero defendiera a ultranza su *teatro integrador o totalizador* en contraposición del teatro artaudiano, brechtiano, etc. ¿qué significa esto? sencillamente que el texto representa el germen primigenio sobre el que brotará la representación. Por esto, el texto deber ser cuidado y mimado hasta la saciedad; y dentro del texto, la acotación.

Aquí retomamos la idea planteada párrafos atrás de manos de Pilar Moraleda.

Buero Vallejo abusa, según él mismo reconoce, del uso de las acotaciones y las pule hasta alcanzar una perfección exquisita que se traducirá en el plano funcional, esto es, nuestro autor es consciente de que el texto es el origen y las acotaciones el nexo de unión entre los dos mundos: el textual y el dramático. La acotación permite al lector elevarse por encima del sillón y contemplar mentalmente, imaginariamente la escena.

Buero conoce el poder del texto y, desde la profesionalidad como escritor o, desde el amor propio como autor, las detalla porque sabe que de su buen uso depende el desarrollo correcto de su criatura.

Actualmente la dicotomía entre texto y espectáculo está superada pero cuatro décadas atrás la dramaturgia bueriana tuvo que luchar contra muchas embestidas y justificar una y otra vez sus motivos. Hoy día se nos aparece Buero como un visionario que comprendió la comunión indestructible entre ambos planos y nos hizo ver con la praxis la importancia del buen funcionamiento de dicha unión. Y, siendo fiel a su concepción teatral, dio lugar a uno de los recursos técnicos más llamativos dentro de los escenarios teatrales. Contribuyendo así a la vanguardia teatral que intentó abrirse camino en la escena española.

Nuestro autor constata lo que acabamos de afirmar con estas palabras:

[...] lo que yo comentaba diciendo que cualquier verdadero escritor de teatro no sólo escribe textos sino espectáculos, al menos potencialmente, al menos como guión de un posible espectáculo. Pero aunque un verdadero autor de teatro deba escribir un texto que sea potencialmente teatro, es decir espectáculo, sin perder esa condición ineludible, también tiene que estar escribiendo ineludiblemente una obra literaria. El teatro es también una obra literaria. Esto quiere decir que ese mismo texto sirve tanto para su realización espectacular como par su lectura. No es verdad que los textos aptos para el teatro sirvan para éste cuando son pobres literariamente, y tampoco es verdad

de que los textos muy ricos literariamente sirvan como literatura pero nunca sean buenos para el teatro. (Buero *apud* Ruiz Ramón. 1990, 131)

Para Buero es fundamental la construcción del texto teatral en condiciones óptimas, tanto en el proceso como en el resultado final. Así las partes proyectadas hacia el exterior (las acotaciones) como las dirigidas al interior (efectos de inmersión) son dos caras de la misma moneda. En su obsesión por realizar un teatro integrador se preocupará de trabajar todos y cada uno de los aspectos dramáticos. Tal es su postura que los elementos textuales influirán y serán influidos por lo que llamaremos “elementos de contenido”, esto es, los sentimientos, ideas y valores que se plasman en la obra y que el autor intenta transmitir a la sociedad. Uno de los más arraigados en la dramaturgia bueriana será el que vamos a estudiar a continuación.

3.4.2. *Las raíces sainetescas.*

No podemos negar a estas alturas que Buero se dedica a la construcción de tragedias en cuerpo y alma pero cuando hemos profundizado en dicha construcción apreciamos que son muy abundantes las ramas que conforman el tronco común. En las clasificaciones, los diferentes estudiosos hablan de realismo, simbolismo, realismo histórico, pero existe un adjetivo que levanta controversias y que precisamente aparece por ser un pariente indirecto del realismo; nos referimos al calificativo de “*sainetesco*”.

A dicho adjetivo se le aplica una carga peyorativa y, en principio, no debería de ser así. De hecho nosotros no vamos a negar el componente “sainetesco”, es más veremos cómo Buero consigue rebasarlo y elevarlo a una categoría superior pero también es notable, que cuando se ha querido menospreciar la obra de nuestro autor se le ha aplicado este término.

Vayamos por partes. La técnica y la formación de sus obras no se orientan a los postulados del sainete, es más, formalmente y estéticamente la dramaturgia bueriana nunca podría calificarse de sainetesca entonces, ¿cómo surge la relación entre ambos perfiles?

R. L. Nicholas en su estudio sobre el autor ya menciona dicho adjetivo referido a los personajes y al lenguaje empleado en las obras. Aquí en España los conocedores de

Buero no son precisos a la hora de posicionarse. Por ejemplo, Torrente Ballester niega que la estética sainetesca se vislumbre en este teatro, es más, niega que pueda incluso llamársele “costumbrista”. Sin embargo, enfatiza el hecho de que Buero trate con una “enorme fidelidad” la sociedad y el contexto que le rodea, incidiendo en lo característico.

El mismo García Pavón lo define como el dramaturgo contemporáneo más castizo y voces como la de Fernández Torriente, aún negando el carácter sainetesco, reconoce que la elección de los personajes por parte de Buero coincide con aquéllos que serían objeto de burla dentro del sainete.

Sus personajes no son elevados y distinguidos, ni siquiera pertenecen a una modesta clase media en muchas de sus obras, de ahí que se les haya tildado de “vulgares” y se les haya identificado con los seres en blanco y negro que poblaban el cine neorrealista italiano.

Aquí reside el problema. De alguna manera se asocia el término sainete a pieza de poca calidad que retrata vidas de poca monta vivida por personajes de poco lustre.

No creemos que Buero se percatara de ello, ni siquiera le prestó atención. La elección de sus personajes vino transferida por la visión inmediata de todo lo que le rodeaba. Inmediatamente, como veremos, muchos autores han tapado el sainete y la costumbre con la palabra “realismo” (aparentemente ésta última tiene más empaque). No entendemos la vergüenza sentida por algunos estudiosos ante formas teatrales de las que han participado numerosos dramaturgos renombrados y que forman parte de nuestra historia literaria.

No obstante, esto no es obstáculo para afirmar que el sainete en Buero equivale al recuerdo de una fragancia; puede que gestos, palabras... nos lo traigan a la memoria pero cuando intentamos encontrarlo como tal, esto es, aplicado a la obra, ni estética ni formalmente aparece.

Ruíz Ramón y Ricardo Doménech se oponen a una posible clasificación sainetesca de su dramaturgia y, sin embargo, el propio autor no cierra las puertas a dicha clasificación; sí matizará que sus pretensiones quieren partir de lo superficial para

profundizar y sacarle partido. De *Historia de una escalera*⁷¹ afirmará: “es una gran pregunta al porvenir, envuelta en aires sainetescos”.

Apuntábamos con anterioridad que Buero superará el sainete o, lo que puede existir de sainetesco en su obra, y esta afirmación para algunos autores también se convertirá en motivo de polémica puesto que son muchos los que afirman que si se trasciende el sainete éste como tal no se da en la obra, no aparece, es decir, el autor utilizará otro género pero no el “sainete transcendido”. Nos estamos refiriendo a Arturo del Hoyo y su expresión “sublimación del sainete”. Este autor mantiene que dicho término es contradictorio puesto que esta fórmula teatral perdería su esencia al ser “convertida” en otra realidad.

Pero su hipótesis aunque válida es incorrecta ya que falla en el planteamiento, esto es, si Buero hubiera efectuado un uso consciente y pleno del sainete, indiscutible es que elevarlo a otra fórmula hubiera sido transformarlo en algo nuevo, por tanto, es inviable “sublimar el sainete” ciertamente es contradictorio. Sin embargo, a lo que nos enfrentamos es a una reminiscencia del sainete en algunas obras puntuales de Buero y, desde esta perspectiva, los modos y usos teatrales que realice el autor a partir de ahí supondrán una evolución, implicarán una trascendencia de la fórmula primaria. A esto debemos añadir que donde sí existe una clara intencionalidad ha sido en el fin último de la fórmula teatral elegida, esto es, la tragedia. Por tanto, era obligatorio someterse al trabajo de recorrer un camino de enaltecimiento, de dotar a los personajes “vulgares” de una psicología, de una moral, de unas convicciones lo suficientemente fuertes para afrontar un posicionamiento vital decisivo. En el momento en que el espectador percibe el huracán trágico desaparece sin dejar el menor rastro de aquellos recuerdos a aromas sainetescos. Catherine E. Dowd clarifica esta idea con otra expresión de aplicación más acertada a la obra de Buero. Ella se refiere a *Historia de una escalera* como “tragedia de la vida vulgar” y afirma: “al mezclar lo sainetesco o costumbrista con una realidad concreta, y al dar a ésta una aplicación universal, Buero crea un drama de “realismo trascendente”. (C. E. Dowd, 1974, 61)

⁷¹ Esta es una de las obras sobre las que se producen las mayores controversias respecto a su naturaleza sainetesca.

Un mérito más a favor de Buero radica en que puede cambiar de registro con una facilidad pasmosa consiguiendo que el público se adentre en un terreno familiar pero totalmente desconocido.

No sólo superará lo que de sainetesco haya en sus obras a través de la universalización de los personajes sino que, cuando lo considera necesario, los transforman en estatuas de sal, los sacrifica en pos del resultado último. Para conseguir estos efectos recurrirá al trueque de realidades por ejemplo en *Historia de una escalera* asistimos a la cosificación de los personajes mientras la escalera sufre una revivificación ya presente en el título.

Las historias individuales se empequeñecen favoreciendo el tránsito rítmico y vivo de la escalera que ejerce el papel de madre o ejecutora dependiendo de las posiciones que adopten los personajes.

Otra obra que ha sido tildada también de sainetera, costumbrista y trágica es *Hoy es fiesta*. Nos referimos a ella porque Buero, una vez más, como un demiurgo omnipotente va a jugar con sus personajes colocándolos en diferentes parcelas psicológicas favoreciendo el movimiento dramático enfocado siempre hacia la consecución de la tragedia.

Si la escalera era una personificación más cumpliendo un papel vivo y complejo que se mostraba como un pórtico interior a modo de tela de araña; en *Hoy es fiesta* Buero elige la terraza, un espacio limitado pero abierto, donde el aire puede acariciar la cara y, desde un posicionamiento elevado, contemplar la ciudad desde la seguridad que da la altura. De nuevo la personificación, pues en otras ocasiones, se transformará en el ojo de la cerradura que permite conocer de forma oculta secretos inconfesables pero lo que nos interesa de esta obra es que supuso un giro más en ese camino de “alejamiento” del sainete. Buero introducirá más carga realista y simbólica, avanza en la profundización de la psique de sus personajes y esto le sirve de trampolín para rebasar los halos de vulgaridad o cotidianeidad insulsa que puede atribuírsele cuando en la anterior se introdujo la polémica. En *Hoy es fiesta* comienza un despunte temático claro y se van perfilando los lugares comunes buerianos que en sucesivas obras se asentarán, ampliarán y perfeccionarán. Hacia esta idea apuntan las palabras de Catherine E. Dowd (1974, 84).

Hoy es fiesta es, para concluir, una pieza realista con matices simbólicos y universales. El dramaturgo muestra una preocupación por el destino del hombre, pero su obra, como la vida, es ambigua. Buero no propone soluciones frente a los problemas de la vida, ni promete seguridad para el porvenir, pero sí propone una actitud, una actitud esperanzada que ha de basarse en la realidad y en la verdad, por sórdida que sea aquella y por angustiosa que sea ésta. Es éste el desafío que el dramaturgo presenta a los espectadores de hoy, no un desafío que se puede resolver definitivamente, sino una lucha perpetua en que coexisten la duda y la fe, la angustia y la confianza.

Cuando se estrena *Las cartas boca abajo* la crítica comprende que se ha producido un giro más de tuerca y apreciaremos, en una influencia obvia de autores como Ibsen, que tendrá como consecuencia directa un mayor repertorio psicológico en los personajes, un mayor cuidado en la construcción de las acotaciones, mucho más detallistas, incidiendo ya plenamente en un realismo que borra definitivamente las controversias anteriores. A partir de ahora, la disyuntiva vendrá planteada de la mano del simbolismo.⁷²

De nuevo Buero ha producido una obra que trasciende las barreras geográficas, históricas, económicas y sociales, una obra de profunda trascendencia humana, de dramática contextura reflectiva de los problemas universales. Fijándose en un problema concreto de una familia española concreta, Buero logra comentar y reflejar una situación universal, una preocupación constante del ser humano, y logra hacerlo precisamente porque “ve a la familia como una sociedad en miniatura. (C. E.Dowd, 1974, 88)

Buero consciente de la importancia que tiene el teatro en la sociedad, intentará descubrirnos la psicología de unos personajes cotidianos que pueden ser identificados y asumidos por el público. Una vez que comienza su labor al respecto y se marca como fin la catarsis trágica son muchos los factores (técnicos, estilísticos, formales, dramáticos,...) que participan en el proceso. Esto hace que su “teatro posible” roce la

⁷² Los críticos comenzarán a realizar clasificaciones partiendo de los distintos niveles de simbolismo que nutren sus obras. Así se hablará de Realismo, Realismo simbólico, Realismo historicista, etc.

imposibilidad ya que es muy meritorio combinar de manera tan magistral todos estos elementos.

Esta reflexión la hacemos desde el punto de vista creativo, porque desde la perspectiva del deber social como creador/dramaturgo su misión tampoco era sencilla.

Buero “asume” la complicada tarea de despertar a un público acomodado y reconfortado con un teatro de evasión que divertía a unas mentes que, en la mayoría de los casos, no quería ver los derroteros por los que atravesaba el país.

Es más, no sólo ha de despertarlos sino que se enfrenta a la tesitura de conmoverlos y hacerlos comprender para que puedan reaccionar ante semejante panorama; con el inconveniente añadido de la insolidaridad del público y también de la persecución de un régimen político manifiesto a través de mecanismos como la censura.

Tanto crítica como público percibe que existe algo más allá de la reminiscencia sainetesca; era palpable que el mensaje abarcaba mucho más que la simple anécdota de una convivencia vecinal.

Una vez que consigue atraer al espectador al teatro comienza el verdadero trabajo creador, en este sentido tenemos las palabras de Pérez Minik (*apud* Catherine E. Dowd, 1974, 142)

Esas máscaras necesitaban cumplir un triple destino: contarnos dramáticamente el proceso de nuestra historia, confesarnos la verdad posible de nuestra realidad, con sus formas adecuadas, y por último, atraer al escenario a ese público esquivo y reacio que no quería pensar ni sentir de acuerdo con las nuevas exigencias temporales... Acaso el más importante menester de la máscara en ese tiempo era hacer tolerable ese testimonio que a escondidas y subrepticamente tenía guardado el dramaturgo español de la guerra fratricida.

Otro éxito de nuestro autor ha consistido en plantar una semilla que ha germinado fructíferamente. De forma que, aunque su mensaje no es amable ni agradable golpea rítmicamente la conciencia del ciudadano arengando el cumplimiento de su misión como ser social y es desde ese compromiso desde el que el espectador repite una y otra vez su visita al teatro cada ocasión que Buero aparece en cartelera.

Si a causa de la fórmula particular de Buero en que iban mezcladas tres corrientes del siglo veinte – el costumbrismo, el realismo y el simbolismo – a los espectadores que entraban a ver *Historia de una escalera* en 1949 les cabía alguna duda y creían que iban a presenciar una comedia más para olvidarse de sus preocupaciones cotidianas, al ver la última escena del *El tragaluz* en 1967, se dan perfecta cuenta de que los “ellos” a quienes se refiere Mario no son otros que ellos mismos. Pero a pesar de las duras lecciones y las acusaciones directas que las tragedias buerianas les han proporcionado a lo largo de los años, a pesar de que sabrán de antemano que una obra de este dramaturgo les hará enfrentarse con su propio egoísmo y su propia miseria, mezquindad y culpabilidad, y por último, a pesar del hecho de que los dramas realístico – sociales nunca terminan en escena y requieren una complicidad y cooperación al salir del teatro, los espectadores siguen yendo a ver estas obras, y las siguen aplaudiendo. Solamente el porvenir podrá decir si ellos han sido capaces de vivir y hacer suyas las lecciones escénicas, si han sido capaces de renovar sus propias vidas, transformando, de este modo, la sociedad que los rodea. Pero no es poca soca lo que ha hecho Antonio Buero Vallejo al brindarles esta oportunidad. (*ibidem*, 142)

En la evolución de la obra bueriana comprobamos que uno de los puntales decisivos que le conducen hacia el realismo es la aparición de Ibsen, sus obras comienzan *in media res* el tratamiento psicológico es muy importante, las acotaciones están estudiadas al detalle,...

Por otro lado, como ya hemos repetido hasta la saciedad, el empleo del simbolismo respondía a múltiples motivaciones. De ahí que el propio Buero no haya querido negar la miscelánea de corrientes empleadas en sus obras.

Él siempre ha hablado de una mezcla a la que ha calificado de “realismo simbólico”. En este punto, los críticos parecen aunar posturas e incluso se diluye la disyuntiva a la pregunta ¿cuál de las tres corrientes (costumbrismo, realismo o simbolismo) es identificatoria del trabajo de Buero? No nos podemos decantar por una sola, existe una combinación perfecta en este trío. Incluso Sastre manifestará que el realismo practicado por Buero parte del realismo de un teatro naturalista pero al encontrarse éste impotente al mostrarnos sólo la realidad, como si fuera una escena, comienza un proceso de inmersión adentrándose en las dimensiones más íntimas y las hace emerger hasta la superficie enseñándonos en ese proceso de iluminación las diferentes divergencias y características por las que atraviesan los personajes. Es por ello que Sastre denomine a este realismo “realismo profundizado”. Esta expresión

equivaldrá también a la de “realismo trascendente” empleada por C. Elizabeth Dowd en la que se comparte la opinión de que Buero conjuga los tres planos para construir una vía más sólida para la dramaturgia y más directa hacia el espectador.

3.4.3. *El compromiso.*

Si los efectos de inmersión contribuyeron a la funcionalidad estructural de las obras además de servir de recurso estético; el entronque con el sainete manifiesta la recuperación de unas raíces que, aunque fustigado por los estudiosos, acercaba al público a su contexto más inmediato a través de la escena. Por lo que no comprendemos la negatividad de ciertos críticos ante el empleo de la fórmula sainetesca ya que Buero, desde nuestro punto de vista, trascendió. Gracias a la profundidad del género elegido y al mantenimiento de una actitud constantemente examinadora hacia su realidad, se sumergió en un pacto abierto y continuo son sus congéneres. Éste además de beneficiarle a nivel personal favoreció el engrandecimiento de sus conceptos dramáticos, incluido, como hemos señalado, el empleo de las maneras asainetadas.

A continuación asistiremos a la realización de un desarrollo teatral basado en la importancia de la repercusión social, tomada ésta del flujo de la intrahistoria, de las circunstancias coetáneas y de influencias de autores como Brecht con el que compartirá, por ejemplo, el episodio de persecución y acoso que sufrieron debido a la situación política. Catherine Elisabeth Dowd (1974, 13) así lo testimonia:

Buero lanza su primer grito de disconformidad en 1949 con *Historia de una escalera*, su primera obra estrenada. Había “una atmósfera de expectación casi inquisitorial” la noche del 14 de octubre, pues no solamente se trataba de la primera obra de ganar el estimado premio Lope de Vega desde la época de la República, sino también de la obra de un novel, de un joven apenas conocido en los círculos literarios madrileños, que, además, había pasado seis años y medio en la cárcel por su adhesión al lado republicano durante la guerra. Y si la expectación fue grande, todavía más lo fue la reacción. “Desde las primeras escenas”, escribió el crítico Alfredo Marquerié el día siguiente, “el público... tuvo la impresión de que se hallaba ante la obra de un autor auténticamente nuevo, con una preparación cultural y un sentimiento del teatro engarzados exactamente al momento en que vivimos.

El propio R. Doménech (1959, 5) afirmará: “Buero lanzó a nuestra escena un soplo de vitalidad que se levantaba frente a la avidez mental y la ñoñería entonces vigente”.

Buero Vallejo mantuvo una constante preocupación social que reflejó en su teatro aunque esto puede y debe ser puntualizado. Por ejemplo, ¿podríamos considerar a Buero un escritor de protesta? Creemos que no y apoyamos las palabras de C. E. Dowd (1974, 16)

[...] no es, fundamentalmente, un escritor de protesta. No escribe tanto “en contra de algo”, sino en “pro de algo”; no es el suyo un teatro de condenación, sino “un teatro de salvación”. Cualquiera que sea la perspectiva desde la cual decide enfocar una obra determinada, nunca vuelve la espalda a la sociedad, a esa realidad que respira en torno suyo. Es que, para Buero, es imprescindible acordarse siempre del papel social del teatro y de la necesidad de que un dramaturgo establezca un pacto con el público. Escribiendo una vez sobre el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, Buero comenta: “Los dos (Carlos Muñiz y yo) admiramos a Brecht y a los dos nos preocupa, como a él, la responsabilidad social del teatro. Pensamos, como él pensaba, que el teatro no debe adormecer, sino despertar”. En otras ocasiones hable de la “misión social” que ejerce el artista y del “papel social del arte [que] es innegable”. Dándose cuenta de la unicidad del género teatral a través del cual un público puede verse retratado de un modo inmediato y vitalizado, explica el dramaturgo que “el teatro es insustituible. Porque la relación directa entre un actor y un espectador, viéndose las caras y sabiéndose vivos, no puede ser suplida por ningún medio mecánico.

Su amigo Carlos Muñiz establece el compromiso de Buero en las siguientes palabras: “El escritor está comprometido en la medida en que se pone en contacto con los problemas de su tiempo y adopta, frente a ellos, actitudes radicalmente críticas. En este sentido no se puede negar a Buero la condición de autor comprometido. Sería una injusticia. De todos nuestros autores es quién más a la española ha abordado nuestros problemas españoles.” (Muñiz, 1962, 10)

Estudiosos de renombre como Monleón alabarán la actitud de Buero frente a su realidad inmediata y, este autor en concreto considerará el “posibilismo” como un medio válido aunque arriesgado para que la “verdad” sobre la situación española pueda ser representada.

Ángel Fernández – Santos plantea una doble línea de posicionamiento político, la primera se relaciona con la lucha de clases opresor sobre oprimido y la segunda se construye sobre un planteamiento político más personal, más íntimo. Ésta valorará las clases psicológicas del individuo y su determinación hacia una postura u otra, esto es, qué impulsos influyen en el ser individual para conformarlo como ser individual político.

En la primera trayectoria se deduce el camino tradicional de denuncia de una situación injusta a través del teatro. Sin embargo, la segunda es muy innovadora ya que dicha concepción del individuo como ser político que luego conformará la “masa política” o “politizada” no había sido tratado con anterioridad, de hecho se apunta aquí unos toques de teatro político de vanguardia.

Abrazan este punto de vista conocedores del tema como García Pavón o Jean – Paul Borel que al calificar el teatro de Buero como “fenómeno político” se está refiriendo a la segunda postura.

Para Buero Vallejo el realizar un teatro social no significa renunciar a la estética. De hecho él se preocupará bastante de clarificar que su dramaturgia no se sustenta de postulados ideológico – didácticos.

El autor ha de mantener un nivel estético aunque el mensaje sea social ya que si se abandona este cometido el arte se convertirá en cualquier cosa menos en lo que pretende ser. Si amputamos las características estéticas en la realización de una obra encontraremos ciencia, didáctica, sociología, política, etc. pero faltará el impulso enervado, el misterio de las musas, el estallido de la locura que convierte el arte en el padre de la creatividad. Por tanto, al hablar de la dramaturgia bueriana como un teatro de agitación social deberemos pensar en las líneas de las que partimos pues otros teatros como el de Artaud también podrían calificarse de agitador social y se mantiene en las antípodas del de nuestro autor.

3.4.3.1. *Fundamentaciones para el mantenimiento de una actitud comprometida.*

Hemos explicado el empleo y la finalidad de un puntal funcional y estético en su dramaturgia, pero compartiendo la preocupación bueriana de un teatro totalizador vamos a proceder a introducirnos en el mundo del “contenido”; el autor se exigía a

través de su obra un cumplimiento con el deber que no era otro que corresponder a la sociedad con un mensaje saturado de contenido. Creemos que el compromiso social del autor hacia sí y hacia los demás responde a sus más íntimas creencias y vivencias personales mezcladas con una fuerte conciencia social. No dudamos y, de hecho, lo hemos mantenido aquí, que el didactismo y el divertimento han estado presentes en toda su trayectoria pero no necesitamos escarbar para comprobar que existe un mundo mucho más profundo y complejo bajo las tablas de su teatro. Intentaremos ordenar ese difícil y extraordinario mundo, motor reactivo de sus más brillantes dramas.

En Buero el hecho de hacer teatro responde a una actitud ética fuertemente consolidada que, como hemos dicho anteriormente, pueden responder a capítulos biográficos y a posicionamientos ideológicos; seguramente sí. Sin embargo, no podemos ni debemos quedarnos en la convergencia de ambos como único motivo incitador al proceso creativo. Mantener esto sin intentar dilucidar unos motivos más profundos o afines con la materia dramática no sería decir mucho pues creemos que tanto poetas, como dramaturgos o novelistas son influidos por el contexto y, como no, por sus experiencias personales.

Como bien dice el profesor José P. Ayuso en su obra *La obra dramática de Buero Vallejo* (2009, 9):

Compromiso social y compromiso dramático son elementos solidarios en la trayectoria dramática y en el pensamiento de Buero Vallejo. De alguna manera, pues, significado y expresión, pensamiento y sistema, inquietud intelectual y experimentación dramática, identidad estética y adaptación a las circunstancias históricas configuran ese conjunto que denominamos “compromiso y sistema”, como claves de la dramaturgia del autor.

Ciertamente nuestro autor tendrá que trascenderse a sí mismo, pues además de mantenerse fiel a sus convicciones y, por tanto, plasmar su sello de identidad en su proceso creativo, deberá saber someterse a los vaivenes estéticos y políticos amén de su propia evolución dramática⁷³.

⁷³ Ahora con el perspectivismo que nos regala el paso del tiempo podemos afirmar que lo logró con creces y es por ello que en la actualidad sea considerado un hito del teatro español.

La visión integradora que pretende Buero para su teatro es extremadamente funcional pero sumamente dificultosa cuando lo que pretendemos es realizar un estudio sobre una parcela concreta pues, en seguida, nos damos cuenta de que la tarea es complicada porque todos los aspectos de su dramaturgia, en todos los niveles, se aúnan en un tronco común y extraer un elemento dramático puro es imposible. Dicho esto, intentaremos realizar nuestro examen de la manera más organizada posible.

Buero muy pronto es consciente de que el hombre como ser humano se presentará en su identidad individual y social⁷⁴. De aquí nacerá uno de sus más importantes núcleos: el compromiso del hombre consigo mismo y con la sociedad.

Pero la comunicación establecida no sólo circula en esa dirección, esto es, en numerosas obras de Buero será la sociedad, en general, y el entorno más cercano al personaje, en particular, quienes demanden del protagonista una respuesta activa de forma impositiva.

La tematización de este primer asunto dará lugar, como veremos más adelante, a otros tantos lugares comunes en la dramaturgia bueriana como puede ser la formación del héroe.

El conflicto latente entre ambos ámbitos sobre los que planean cuestiones tan dispares como la psicología, ideología o la antropología facilitan la labor creativa de nuestro autor puesto que le es ofertado un vasto territorio desde el que ampliar, contradecir o juzgar sus propias tesis. Además, Buero se ayudará de diferentes planos a la hora de tratar la doble vertiente del individuo; de ahí que el estudioso de su obra se enfrente desde el plano histórico al plano social haciendo un recorrido por el plano psicológico cuando el personaje se queda a solas con sus miedos. Asimismo la estratificación de planos permitirá que la naturaleza del conflicto oscile de forma que, en unas escenas, se presenten como conflictos políticos y, en otras, como problemas de convivencia o de moralidad.

Buero siempre ha validado esta doble naturaleza del individuo que, por otro lado, es muy comprensible pues intentar separar, en determinados contextos, ambas naturalezas es decididamente imposible. A ello hay que añadir que siempre ha sido

⁷⁴ Esta idea ha sido tratada en diversas ocasiones a lo largo de este estudio.

sabedor de que la combinación de ambas convendría muy oportunamente a su visión de un teatro integrador.

José P. Ayuso realiza una distinción dentro de los conflictos planteados por el individuo hacia los demás. Por una parte asistimos a la lucha del individuo frente a un grupo o colectividad y, en otras ocasiones visualizamos una lucha entre el individuo o sujeto colectivo y el sistema⁷⁵. A este sistema último, Ayuso lo considera “resistencia e insumisión”.

En el caso de lucha contra un grupo el individuo consigue que se nivele una verdad que lo liberará y supondrá un nuevo comienzo en libertad. Ahora bien, dicha libertad podrá ser moral, social, personal, etc. dependiendo del plano desde el que enfoquemos el conflicto.

En el caso de la “resistencia o insumisión” el conflicto toma un cariz claramente político ya que el sistema oprimirá la libertad individual mediante la coacción y la amenaza.

No obstante, en el momento en que el individuo se rebela y ofrece una oposición el problema se expande desde el plano político contagiando el plano personal y moral.

Sea como fuere existe una preocupación social latente en la obra de nuestro autor.

Dicha preocupación está directamente relacionada con el género que cultiva el autor: la tragedia. Trabajar sobre el tótem trágico y pretender no influir en el plano social e incluso pretender que la sociedad no influya es un pensamiento poco realista.

No era la intención de Buero. La funcionalidad catárquica aristotélica debía imbuir al público en una relación bidireccional: el público entra en la obra, es atrapado por ella y la obra pasa a formar parte del inconsciente colectivo del público, lo cual posibilitará las acciones posteriores y consecuentes en el parámetro social. Los problemas planteados en la escena deben repercutir sobre los espectadores. Ahí radica la función social. No obstante, debemos puntualizar que, para que se produzca una transformación social, primero debe producirse en el mundo personal, en la conciencia del individuo⁷⁶.

⁷⁵ El primer modelo de conflicto aparece en obras como *Madrugada* y el segundo en *La Fundación*.

⁷⁶ Se establece aquí una profunda relación con la filosofía hegeliana (véase el aptdo. 3.2.3. La ética).

Esta conceptualización distancia un poco más a Buero de dramaturgos como Valle pues el esperpento y su carácter satírico mostrarán una faceta irrisoria y populachera corriendo el riesgo de que el espectador se sitúe en un plano social superior y, por tanto, se suprime cualquier efecto de identificación que permita el estupor de la catarsis.

La sociedad, entendiéndola como término global, es difícil de delimitar pues implica a una masa heterogénea y multiforme que se mueve con paso lento pero contundente. Cualquier intento de reeducación supondrá mucho esfuerzo y maestría. Afirmamos esto desde un perspectivismo objetivo e imparcial ya que el dramaturgo se enfrenta a otro gran problema: la politización. El público no debe pensar en ningún momento que el teatro responde a un fin permanente ideológico⁷⁷ y para ello el autor no puede, bajo ninguna premisa, hacer atisbo de cualquier ideología en la obra. Esto Buero lo sabía. De manera que sólo se limitó a mostrarnos posibles respuestas a conflictos sociales y personales, mantenía que la sociedad “debe ser cuestionada e investigada” por tanto, estamos en la obligación de mejorarla desde la profundidad de nuestra conciencia sin caer en partidismos ni bandos.

Precisamente al recaer todo el peso existencial en la conciencia individual asistiremos a la aparición de un nuevo problema: el libre albedrío.

Los personajes de Buero no se disfrazan de marionetas guiadas por manos invisibles o divinas entretenidas con la actuación. La categoría *personaje* detenta un nivel más complejo. Sus hombres y mujeres realizarán acciones que tendrán consecuencias para ellos mismos y para otros. Ciertamente es que el desencadenamiento de sus obras responde a un acto erróneo que, en numerosas ocasiones, ha sido tapado por el tiempo y seres directamente implicados, pero que, como un terrible secreto familiar, acaba emergiendo de las profundidades para convulsionar cada uno de los cimientos de la realidad cotidiana de dichos personajes. El propio Buero lo manifiesta así:

Su acción puede alcanzar al que erró o a otros, que pagarán por el que erró. Esto podrá ser espantoso, pero no es arbitrario. Hoy como entonces es fatal, mas no arbitrario, que los hijos paguen culpas de los padres...; como también lo es el pagar por las culpas propias de un modo u

⁷⁷ Este tema será ampliamente tratado en el capítulo referente a B. Brecht.

otro tarde o temprano. Es fatal, en suma, que la violación del orden moral acarree dolor. En resumen, la “tragedia intenta explorar de qué modo las torpezas humanas se *disfrazan* de destino. (Buero Vallejo *apud* Feijoo, 1982, 7)

Esta reflexión nos introduce de lleno en la conceptualización de la categoría personaje que explicaremos aquí desde un punto de vista social y comprometido, tal como lo proyectó el autor.

Si estudiamos la obra bueriana comprobamos que *a priori* no sabríamos si calificar de héroe o antihéroe a muchos de los personajes que nos son mostrados.

Esta categoría se puede conformar en otro núcleo temático que contribuye a reforzar el compromiso político y social, es más, sin este tipo de personajes se imposibilitaría la transmisión del contenido catártico que Buero pretende. Veamos a continuación cómo es la evolución del personaje bueriano desde la perspectiva que nos ocupa.

La concepción del teatro como arte es un hecho constatado al igual que el término “teatro” como manifestación de lucha, de transformación. Cuando asimilamos el arte como motor de acción el teatro, como género en particular, se ve obligado a corresponder ante la sociedad doblemente. Cambiar la sociedad es una de las esencias del teatro y, por su naturaleza de proyección colectiva, el drama es un *art engagé* que diría Sastre⁷⁸.

Al comprometerse con un tiempo y época se imbuye en un espíritu político determinado. En esta dramaturgia el autor es extremadamente considerado con el planteamiento y repercusión política, no sólo por el efecto de los censores sino, una vez más, por la concepción vital y personal del creador.

Para Buero es fundamental plasmar una ética y una moralidad que se abstraiga del panorama español de su momento pero, a la misma vez, necesita que el receptor reconozca y sienta cercano el contenido que pretende transmitir.

Esta ética ha sido destacada por muchos críticos manifestando que Buero ha huido siempre del egocentrismo y de ahí que en sus historias asistamos a la

⁷⁸ Recordemos el malestar de Ortega ante afirmaciones de dicha naturaleza por resultar obvias, pues éste no concebía un arte (cualquier arte) que no fuera comprometido.

confrontación de egoísmo/ altruismo por ser este binomio uno de los núcleos capitales cuando los individuos se relacionan entre sí.

A partir de este momento se van perfilando las personalidades pues la ética se aplica en una realidad íntegra, en un ámbito histórico determinado.

Sus personajes no son puros, generalmente en ellos aparece la disyuntiva de continuar con el egoísmo o cambiar hacia posiciones más solidarias ya que el primer camino les ha conducido a un callejón sin salida. La decisión no es fácil por varios motivos:

1. El cambio supone renunciar a toda una vida anterior.
2. No es sencillo borrar la propia naturaleza negativa máxime cuando “otros” propiciaron la construcción de un carácter determinado.
3. Para que la transformación se produzca con plenitud debe conseguirse en el doble nivel, esto es, lo ha de percibir el individuo y también la sociedad.

Jean Paul Borel en su artículo “*Buero Vallejo: teatro y política*” (1962) añade otro motivo más:

El carácter moral depende del porvenir, de manera que, en el mismo momento es imposible saber si una acción o una actitud aparentemente morales lo son realmente, porque no lo “son” todavía: lo serán cuando aparezca la función que les ha correspondido dentro de la economía socio – individual, que siempre está por hacer. Importa huir de dos actitudes opuestas igualmente peligrosas: la que pretende que “el fin justifica los medios” y la que nos dice “haz lo que debas, pase lo que pase”. La ética exige que se utilicen medios buenos y que se logre un resultado bueno. (Buero *apud* Borel, 1962, 41)

Tampoco debemos obviar la clara conexión existente entre el concepto de política y el de tragedia. Ésta lleva impresa su propia moralidad, una moral suprema que rige a las clases elevadas y a los ánimos puros. Pero la moral no debe contentarse con “aparecer” sino que debe realizarse personificando absolutos como la bondad, la solidaridad, el altruismo, etc. y dicha realización ha de plasmarse en la evolución histórica, en el devenir de los acontecimientos, es decir, solo cuando el tiempo y la sociedad hayan constatado la “acción moral” y su beneficio podremos hablar de éxito ético.

La preocupación ética por fuerza tiene que suscitar una actividad política en el sentido más amplio de la palabra, o sea, una voluntad de realizar, no tanto el valor en sí como el bien, o mejor dicho lo bueno. A los estetas de la moral no les gustará el neutro. El “lo”; pero David les contesta que en esto precisamente consiste la realidad ética. Donde no hay voluntad de mejorar el mundo, y afán concreto por ello – ya que la *buena voluntad* no es suficiente -, tampoco puede haber moral. Claro que entonces surge un nuevo peligro, el de una vuelta al egoísmo que creíamos haber eliminado definitivamente: la voluntad de transformar el mundo, no para realizar lo bueno, sino para que “mi” moral resulte verdaderamente moral. Pero si la ética no se puede justificar sin la política, es claro que tampoco puede bastar la política para justificar una moral. (Borel, 1964, 42)

Podemos comprobar que esta idea se presenta como condición *sine qua non* para poder posicionar el personaje en la parcela heroica o en la de antagonista⁷⁹.

El individuo se sentirá coaccionado por el plano ético / moral ya que debe acatar unas normas que dificultan el tablero de juego. Si esto no fuera suficiente Buero añadirá, a través de un uso simbólico, la tara. De esta manera el / los personajes hallarán más limitación en sus actos. El defecto físico que se presenta en un plano individual puede extrapolarse a toda la sociedad⁸⁰. La ceguera sufrida por la civilización ante numerosos aspectos demuestra la carencia de esa sociedad individualizada en cada uno de sus componentes.

Otros críticos identifican estos defectos, en general, y la ceguera, en particular, con la finitud del ser o con su imposibilidad de abordar un determinado problema desde todos los enfoques posibles. Para Buero la naturaleza humana del individuo suponía la limitación de actuación en aspectos como el político y el social pero al mismo tiempo el poseer una naturaleza humana te concedía una elección de opciones: el libre albedrío. De ahí que nuestro autor señalara caminos a seguir sin afirmar cuál era el más acertado; no ofrecía soluciones tangibles pero sí la esperanza.

El poder elegir conlleva una gran responsabilidad. Borel nos habla de “rebelión” y compartimos su creencia. Los personajes se ven abocados a tomar decisiones que afectarán al plano individual y contagiarán al ámbito social. Una vez que es asumida la

⁷⁹ Sabemos que “el antagonista” en Buero no se refleja en el prototipo de individuo malvado y negativo por excelencia ya que la categoría de personaje se mueve en los diferentes tonos de grises.

⁸⁰ Continuamos con la superposición de planos.

injusticia debe producirse la transformación que, en algunos casos, supondrá una “acomodación” de carácter traumático a otro estado incluso, aunque no se produzca el cambio en un personaje concreto, sí queda patente la posibilidad de que los descendientes cambien el curso de los acontecimientos⁸¹. Por tanto, no se puede hablar de contradicción en la filosofía bueriana sino de evolución pues el autor es consciente de la dificultad del cambio y de que éste ha de producirse en unos parámetros sociales, políticos e históricos en continuo movimiento. Si los individuos contemporáneos pueden levantarse en rebelión, perfecto; si no bastará con que muestren su apoyo y predisposición hacia el impulso positivo de las generaciones descendientes dentro de los ámbitos tratados. Así lo afirmará Borel (*ibidem*, 45):

Teatro y política son para él, si no una sola cosa, por lo menos dos aspectos complementarios de una sola realidad: la misión del artista y del intelectual (más modesto, Buero Vallejo hablaría de papel, o de función, o de deber). Esta misión consiste, primero y sobre todo, en denunciar las enfermedades de nuestra sociedad, las que el individuo sufre en esa sociedad; segundo, en indicar posibilidades de curar sociedad e individuo, de darles “justicia”.

El hecho de que los personajes se impregnen de los diferentes planos (político, histórico, trágico,...) les priva de ser calificados de esquemáticos. Los individuos se nos presentan como seres complejos y oscilantes en sus decisiones; no son sometidos por dioses como víctimas inocentes. Ciertamente es que la estructura social presiona contundentemente su voluntad pero, como ya hemos dicho, son libres para decidir. El problema vendrá cuando no sepan qué hacer con esa libertad.

Son muchos los momentos en que asistimos a una lucha cainita entre semejantes (hermanos, ciudadanos,...) ofreciendo las dos caras de la moneda, la doble postura ante un conflicto común. Pero no se trata de una guerra entre extremos absolutos sino de exponer unos comportamientos para que el receptor pueda elegir lo más pertinente de cada uno.

Así se guardará mucho de construir “héroes” que casi pasan desapercibidos y que participen del anonimato social. Por tanto, no se puede inferir un prodigamiento del *héroe positivo* pues los seres buerianos son criaturas vivas que divagan y se enfrentan a

⁸¹ Esto sucede en obras como *Historia de una escalera* o *El concierto de San Ovidio*.

una realidad cambiante sin forjarse en absolutos, de ahí que la definición de héroe no se ajuste a su perfil.

Así se introduce el tema de la personalidad, con raíces en Unamuno o Pirandello, pero de gran importancia particular en nuestro autor. Hay una quiebra en el protagonista bueriano, revelada ya en su carácter agónico, insatisfecho por no poder alcanzar lo aparentemente imposible [...] Sin caer por ello en el irracionalismo se plantea la necesidad de abrirse a todo lo que no es estrictamente racional, aunque esto comporte a veces la acusación de locura que algunos de sus protagonistas soportan. (Iglesias Feijoo, 1982, 227)

Buero ha reflejado el compromiso de sus personajes dotándolos de relaciones sociales y de soledad individual. Esta idea que *a priori* parece contradictoria no lo es en absoluto. Algunos críticos postfreudianos demostraron que el hecho de que el mundo hubiera estado dividido en marxistas (como seguidores de Marx) y freudianos (como seguidores de Freud) era complementario nunca un concepto opuesto y esto es precisamente lo que sustenta la doble naturaleza humana que expresa Buero.

Esta aparente dicotomía arraigada profundamente en el arte y en la literatura dará lugar a la complejidad de planos a los que se tienen que enfrentar los personajes y ampara el ideario de que un problema individual se puede expandir a través de los diferentes niveles mencionados con anterioridad.

Acaso sea el problema fundamental de nuestra época el de esclarecer en qué grado la edificación de una sociedad junta y humana, mediante los necesarios empeños colectivos encaminados a la transformación externa de las estructuras sociales, tiene que contar con los esfuerzos interiores de cada individuo en pro de su personal realización y perfeccionamiento, o puede prescindir de ellos. Es bien sabido que una moral de la rectitud y la bondad individuales ya no se considera remedio único y eficaz para los males de la sociedad [...] Pero un siglo de luchas sociales ha venido a demostrar que toda tentativa de cambio externo de las estructuras económicas y políticas, emprendida sin conceder atención suficiente a la conducta moral de cada individuo y al problema de su personal perfeccionamiento, puede acarrear graves consecuencias para los objetivos propuestos. (Buero *apud* Iglesias Feijoo, 1982, 525)

Esta actitud explícita de los personajes enfrentados a sus responsabilidades desencadena la dimensión ética frente al mundo personal, el mundo político y social. En

este sentido no sólo recoge la tradición literaria española, pensemos en Lorca o Unamuno, sino que eleva esta extraordinaria miscelánea a la altura de las corrientes artísticas europeas que en su día representaron Ibsen o Pirandello.

Si hacer del compromiso una temática fundamental en la que el personaje se enardece ante la lucha personal y social, erigiéndose como una de las figuras decisivas para la consecución del ritmo dramático, constituyó uno de sus principales fundamentos, no es menos cierto que Buero cuidó otros terrenos abonándolos para posibilitar la edificación del esqueleto trágico desde el pulso del compromiso.

Para ello nuestro autor sopesará el valor de los antecedentes y de las posibles influencias valorando la introducción de notas originales y novedosas⁸². Por otro lado la identificación del espectador con la obra emana una llamada a la acción por parte de éste. La identificación moral, emocional con su consecuente reflexión crítica aparece como lugar común en su obra, de hecho es inconcebible pensar en su dramaturgia sin simultanear ambos planos. Así lo constatará Buero (*apud* Ayuso, 34):

Y hoy, que tanto se habla de didactismo o de distancia crítica en la escena, conviene advertir cómo la conjunción armónica de emociones participadoras y de reflexiones distanciadoras es un hecho tan normal en gran parte de la mejor dramaturgia que, si por ejemplo encontramos reflexiones muy agudas en ciertas tragedias griegas, también encontramos hondísimas emociones en las mejores obras de Brecht.

Por último, el empleo de un elemento como los “efectos de inmersión”, novedad propia de su teatro, cuya constitución va a ser alimentada por una mezcla compuesta de presentación objetiva, ambientes realistas, costumbristas y una fuerte presencia simbolista; todo ello amasado desde la subjetividad del autor tendrá como consecuencia que el espectador se sienta tocado en cada una de sus fibras y sea consciente de que la catarsis, además de inevitable, conmovirá cualquier posicionamiento personal, social y político que habite en su ser.

⁸² El autor reconocerá en varios escritos que ser totalmente original es imposible, siempre aparecerá una coincidencia con otro autor, con otra obra aunque sea puramente accidental e incluso pueda pasar inadvertida.

Para conseguir alcanzar este estado ha tenido que impregnarse de los notables escritores aludiendo a la tendencia o corriente a la que pertenecieran. Desde esta mixtura nacerá la grandeza de Buero dentro de la escena:

Buero no sólo se ha insertado en la tradición del teatro occidental del siglo XX con perfecta legitimidad y derecho, sino que ha establecido un diálogo creativo con las formas y los autores más relevantes [...] con Ibsen y el realismo naturalista, pero también con Strindberg y el expresionismo, y aún con el sainete popular español y Arniches; con Brecht y el teatro épico; con el teatro griego para su concepción trágica, pero también con Unamuno y aún Lorca para la inmediata tradición española. (Ayuso, 2009, 36)

Con anterioridad hemos apuntado que para tratar el compromiso en su obra se ha visto en la necesidad de tematizarlo, esto es, integrarlo como si de una casuística más se tratara contagiando cada uno de los actos. Apuntábamos que la categoría “personaje” nos es mostrada como fundamental por ser ella portavoz del autor respecto al público. Pero existen otros aspectos fundamentales.

3.4.3.2. *Los núcleos dramáticos.*

El propio Buero se pronunciará al respecto hablando de los conocidos como núcleos dramáticos. El profesor Ayuso recogerá esta categoría que, sin ser novedosa⁸³, acopia la esencia del drama bueriano permitiendo su continuidad a la vez que su reconocimiento.

A lo largo de su producción se han ido formando los distintos núcleos dramáticos, si bien cada etapa ha poseído sus propios núcleos caracterizadores siempre expuestos desde la maestría de mostrar unas facetas comunes que posibilitaran la pervivencia del grueso teatral. De manera que podemos encontrar elementos, de contenido comunes dentro de la etapa realista así como en la de teatro histórico y ello no debe sorprendernos, al contrario, dentro de un mismo período seguramente hallemos

⁸³ Desde la disciplina semiótica con Carmen Bobes al frente hasta Barthes o Greimás, las categorías referidas al núcleo o tema son conocidas y empleadas en los análisis de obras literarias. Términos como “unidad”, “condensación”, “microcosmos”, “motivo”, etc. son sabidos por los estudiosos de la literatura y pretenden facilitar tanto a estos como a los receptores los mensajes clave de las obras.

obras cuyos núcleos dramáticos nos parezcan disonantes con la inmediatamente anterior o posterior.

De hecho los conocidos como *efectos de inmersión*, que por sí mismos conforman un elemento de estilo aportando a la escena bueriana salidas estéticas originales, también se forjarán en núcleo dramático por erigirse en un continuo dentro de las obras, de esta manera no sólo aportarán efectos técnicos y estructurales importantes, así como un “ardid” ante la censura del momento, sino que se instituyen en otro de los ejes nucleares del drama.

Veamos cómo contribuyen los núcleos dramáticos al reflejo del compromiso.

Según el profesor Ayuso, tres serían los núcleos modélicos en la obra de Buero: la reclusión, el compromiso moral y el enfrentamiento.

La *reclusión o encerramiento*, se encuentra en numerosas obras buerianas y creemos que se establece una relación bidireccional entre la reclusión como núcleo y distintas, pero importantes, parcelas relacionadas con el autor.

En un primer momento la palabra reclusión nos traslada a los acontecimientos biográficos de Buero y su estancia en prisión. En segundo lugar, cualquier obra para su creador es un mundo en el que evadirse, en el que encerrarse a solas con unos conflictos determinados y unos acompañantes previamente elegidos. No tenemos ningún indicio de que en Buero las obras no respondieran a esta finalidad, entre otras. En tercer lugar, el término *reclusión* transmite la idea de “vivir en espacio cerrado ante la opresión por algo”. Esta opresión en su obra viene representada por la censura que le perjudicará doblemente: en sus textos y en su vida.

Los lectores de tragedias están familiarizados con esta palabra. *Edipo, Antígona, Medea*, etc. Las tragedias por excelencia consiguen rápidamente introducirnos en el sentimiento agónico del protagonista, compartir con él la desesperanza y el desconsuelo de una situación cerrada en la que huir hacia delante supone encontrar una muerte segura. Esta sensación de cautividad y aislamiento es inherente a la naturaleza trágica, género elegido por nuestro autor.

Y, por último, pero no menos importante los “efectos de inmersión” los personajes ciegos, sordos, dañados por la locura viven en una permanente reclusión; sus

mundos permanecen ajenos a los del resto, viven prisioneros de sus fantasmas. Sin embargo, Buero, ante este hecho nos presentará una doble lectura.

Encerrarse en un mundo limitado puede considerarse negativo pero ese mundo, por otro lado, es conocido, salir de él puede suponer la liberación entonces, ¿esa libertad nos hará libres?

Es más, cuando Buero opta por compartir esta vivencia con el público le está haciendo partícipe de un encerramiento involuntario o por el contrario, ¿le está mostrando lo que viven día a día para que puedan escapar?

En las obras se aprecian ejemplos de todas las situaciones posibles de reclusión, Paulino Ayuso aporta algunas:

[...] los espacios cerrados pueden aparecer como reductos de intimidad o refugios en un mundo violento. Penélope tiene su propio aposento dentro de la prisión doméstica en que vive asediada. Pero observamos que la llegada del esposo no va a ofrecerle la libertad, sino que supondrá una nueva reclusión, doble de nuevo: física y psicológica o moral [...] Una mayor intensidad en esta relación entre situación de encerramiento se produce en *Madrugada* y en *Aventura en lo gris*, puesto que en ellas la situación de reclusión es, a la vez, accidental para los personajes, pero también obligada [...] El rasgo de un encerramiento mas bien simbólico aparece en *La señal que se espera* como una doble clausura: psicológica, la de la memoria; y moral, la de la verdad en las relaciones de los personajes. (Ayuso 2009, 52)

Encontramos un desdoblamiento por parte de Buero frente a la situación de reclusión. Decíamos con anterioridad que la experiencia vital influye aun cuando no seamos conscientes de ello. En la entrevista que aparece en la obra de Mariano de Paco, *De re bueriana* (1994) nuestro autor afirma que los creadores se alimentan de sus experiencias y que si esas experiencias son muy fuertes superarlas te fortalece. No le quitamos la razón y esto nos lleva a establecer la siguiente reflexión: podemos sentar un paralelismo entre Buero y sus personajes de manera que una vez vencido su propio encerramiento despertó y optó por el camino de la libertad y sí supo qué hacer con ella. Podemos pensar que la huida de Buero de su reclusión (experimentada a todos los niveles como luego padecerán sus personajes) supone expandirse en la libertad a través

de escribir una y otra vez sus vivencias diciéndole al mundo, al público que le quiera escuchar: ¡se puede salir, yo lo hice!

En su afán de plasmar sus propias inquietudes ha de recurrir a variados formatos que den pie a la demostración de sus deseos. Así nos encontraremos con el uso del realismo en el que la expresión llana y directa goza de un valor notable, obedeciendo quizás a una llamada de atención clara, fuerte y concisa sobre el público. Pronto comprendió que a través de la fábula el público se muestra más dócil ante la recepción del mensaje por lo que introdujo el símbolo, al que ya nunca abandonaría.

Por tanto, la subjetivización de Buero se marca en este momento también en la interioridad del proceso de encerramiento, que aparece menos en el decorado (aunque no deje de estar presente) y más en clave de símbolo: estar encerrado en la tela de araña, ser una araña que teje la mentira, ver la realidad en blanco y negro [...] De esta manera *La fundación y Diálogo secreto* pueden constituirse en los dos polos de esa doble dimensión teatral del encerramiento o reclusión –física y moral – que responden a las dos claves de la existencia, en su estricta interrelación social y subjetiva-personal. No se da la una sin la otra. (Ayuso, 2009, 61)

Si hemos de ser positivos diremos que gracias a una juventud calamitosa encontramos a un creador magnífico cuyo idioma teatral ha sido forjado a base de experiencias negativas que, una vez sobrevividas, culminan en la metamorfosis de la catarsis. De no sentir presión, e incluso la presencia de la muerte tan cercana, seguramente no hubiese recurrido a un complejo mundo de imágenes y símbolos como válvula de escape y vía de compromiso. Por eso afirma Ayuso (2009, 65): “Por tanto, el encerramiento es la adecuada metáfora, expuesta y desarrollada dramáticamente, es decir, en función de una trama concreta de acciones y reacciones, de *la situación humana*, dentro de la pobreza, de la persecución (factores externos) o de la culpa (dimensión subjetiva)”.

Una vez más el símbolo es fin y principio, se establece una dialéctica a tres bandas entre el autor – obra – público en la que la metáfora alcanzará la plenitud a través de los modelos míticos que perviven desde tiempos ancestrales con plena proyección hacia el futuro. No obstante, Buero en alguna ocasión ha asegurado que su escritura no hubiera cambiado sustancialmente si no hubiese existido la censura.

Probablemente no, porque el germen de la metáfora como forma de expresión personal, liberación individual y proyección social estaba presente en su conciencia porque habitaba en lo más profundo de su ser connatural desde el mismo instante en el que tuvo que crear un mundo para escapar del suyo.

Otro de los elementos nucleares de sus obras es el *compromiso moral*. Éste se manifestará de una manera adecuada y efectista: el juicio.

El juicio restaurará la situación convenientemente y repondrá la dignidad de unos personajes y terminará por destruir a otros.

Al igual que la reclusión, el compromiso ha estado presente en cada período teatral defendiendo o acusando según las circunstancias. Se empleará la metáfora de un proceso judicial porque éste responde a dar una salida a una doble casuística, la personal y la social. Incluso Pérez Minik (*apud* Ayuso, 2009, 70) escribe: “Hemos dicho que la obra de Antonio Buero Vallejo está sostenida por un realismo procesal [...] Nuestro dramaturgo no ha hecho otra cosa, a lo largo de su brillante carrera escénica, que abrir un proceso a gran parte de la existencia de nuestro país [...] Antonio Buero Vallejo erigió su tribunal en el Teatro Español y se quedó tan tranquilo”.

Por otra parte desde una perspectiva escénica y fraccional la representación del juicio siempre resulta una apuesta atractiva y fructuosa en el ámbito de la teatralidad.

En un ambiente enrarecido en el que los personajes deben posicionarse, teniendo en cuenta que van a existir recorriendo los diferentes tonos de grises, el conocer la verdad de su circunstancia es tan importante como experimentar la transformación liberadora. El juicio va a cumplir esa funcionalidad la de destapar la caja de Pandora para aniquilar a los fantasmas y resucitar a quienes se creían muertos. Para que el discurso bueriano sea coherente el proceso judicial marcará un antes y un después en la obra. Como él mismo mantiene el juicio equivaldrá al desvelamiento de la verdad, *alethia*, una verdad que coloca a cada actante en su lugar y posibilita la continuación en el camino de la catarsis.

Además, sabedores de la importancia que el autor otorga al conocimiento de la verdad por encima de todas las cosas, no es extraño asistir al juicio como método efectivo para dicho fin. Estéticamente recuerda a la intervención del coro premonitorio y amenazante; funcionalmente, adquiere un sabor bíblico en el que el autor representaría

el papel divino mientras los personajes corresponden a criaturas movidas al ritmo de unas danzas macabras.

Sea como fuere lo que parece indiscutible es que la existencia de juicio va unida proporcionalmente a la existencia de conciencia. Si tanto las acciones como el contexto estuvieran normalizados no se necesitaría ningún tipo de modificación, de ruptura; pero en el instante en que alguien es conocedor de que la realidad vivida es una falacia, en ese momento se instala el germen de la acción, del cambio y aparece en la conciencia la idea de llegar a la verdad identificando a los individuos que han evitado esta tesitura.

Además al autor no le bastará con llegar a la verdad y realizar el juicio sino que existirá una condena para el culpable que, en muchos casos, no eximirá al personaje “positivo / activo” del cumplimiento de otra a un nivel existencial.

Dentro de este núcleo el público también desempeñará un papel fundamental pues será el único capaz de actuar como juez en los conflictos⁸⁴ ya que los personajes no aparecen investidos como tal, nadie posee la legitimidad para realizar tal acción, ni siquiera el autor. Por eso será el espectador el encargado de discernir la acción de la inacción o el bien del mal.

Los contextos en los que se reproduce el juicio son fácilmente reconocibles por los receptores de la obra pues surgirán cercanos a pesar de presentarse de manera tripartita (ámbito político, ámbito familiar o ámbito de la conciencia).

Pretende una vez más superponer distintos planos que ofrezcan varias perspectivas de un mismo asunto. El juicio se constituye como vórtice de una espiral en la que el compromiso gira una y otra vez imparablemente. De esta misma forma se mostrará en el tercer núcleo dramático: *el enfrentamiento*.

Los personajes buerianos van a ser provocadores y sufridores de múltiples enfrentamientos. Éstos a su vez se subdividirán afectando a los diferentes segmentos vivenciales del individuo. La mayor procuradora de estos altercados será la violencia. A través de ella el autor nos hará visionarios de las diversas naturalezas que posee así como su desgraciada actualidad y pujanza.

⁸⁴ Buero practica este tipo de obras, que podríamos denominar judiciales, sobre todo en el periodo de transición democrática y, más concretamente, en los 80 donde fueron muy controvertidos los casos de cambio de partidos políticos por parte de sus militantes o, como se conoce coloquialmente, “cambio de chaqueta”.

Siguiendo a P. Ayuso en la división, diremos que la violencia se constará separada en tres niveles que, en determinadas obras superpuestas, actúan como mecha acelerante del conflicto. Encontramos en un primer lugar la *violencia histórica* entendida como necesidad del pueblo para terminar con la opresión e injusticia vertidas contra él. A continuación la *violencia consciente*, es decir, aquélla de la que todos somos partícipes si no con nuestro cuerpo sí asumiendo una complicidad mental en el momento en que no luchamos contra un acto violento externo a nosotros pero explícito. Para finalizar, tenemos la *violencia ética* en el momento en que optamos por lo que Kant denominaba *ética material* ya que ésta nos aleja de la moral plural.

El autor se guardará de realizar un teatro donde la agresividad prime por encima de otros factores, todo lo contrario, conocedor del poder de la violencia y de sus barbaries, se decantará por la elaboración de un teatro reflexivo con tintes humanistas en el que la comunicación surge como el arma más adecuada para terminar con sus mayores exponentes: el crimen y la tortura.⁸⁵

Aún así queda en el inconsciente colectivo del espectador la noción de esa violencia extremadamente peligrosa y difusa que se siente pero que no se ve. Buero lo sabe. Esa violencia es inevitable e impredecible pues responde al estallido más aterrador de la naturaleza más oscura del individuo. Hablamos de la violencia por la violencia, de una agresividad mucho más peligrosa que la de los animales ya que es dirigida y articulada de forma cerebral. Esa violencia se presiente en algunas obras de Buero quizá no se manifiesta de forma explícita porque como dice el profesor Ayuso su escenificación pudiera resultar demasiado compleja, o tal vez, porque su simple presagio es tan aterrador que cumple su función de manera insuperable. De cualquier forma pensamos que Buero no aboga por un teatro violento en sí mismo, siempre ha de cumplir una finalidad. Por tanto sus muestras de violencia, que no son pocas, se canalizan en pos de una resolución pacífica y, una vez más, transformadora. Todos sabemos que la violencia existe, ahondar en ello no nos ayudará a erradicarla, mostrar vías alternativas y soluciones posibles, sí.

⁸⁵ Apreciamos aquí de nuevo la influencia decisiva de sus experiencias biográficas.

Hemos pretendido en este apartado dejar constancia del importante valor teatral que tuvo para Buero la demostración del compromiso ético y moral para consigo mismo y para con su público que representaría, en definitiva, a la sociedad. Por ello no dudó en recurrir a todos los mecanismos dramáticos y formales que estuvieron a su alcance. Asimismo, su preocupación por el mensaje procuró el mimo, a veces en exceso, de las categorías teatrales y de sus contribuciones sumamente innovadoras, encajando con gran maestría y perfección los planos continente y contenido.

3.5. Las categorías teatrales.

Retomando el debate sobre del texto dramático, concretamente acerca de su elaboración, aclara Buero que todos son susceptibles de modificaciones, consciente de que retocar el texto en unas ocasiones lo favorecerá y en otras lo perjudicará, sigue apoyando la idea de una literatura dramática dispuesta a sufrir alteraciones cuando las circunstancias lo requieran. Aunque este aserto no esté libre de matizaciones.

Existen obras cuya sólida construcción las ensalza salvándolas del paso del tiempo, es decir, el texto dramático que las sustenta, en su primigenio germen creativo alimenta la fuerza literaria y espectacular de la obra a la que va a dar lugar, por ejemplo, *Actos sin palabras* de Beckett, el espléndido texto expresa la totalidad del espectáculo. Por tanto, la literatura dramática bien hecha es quizá la forma literaria más global, en el sentido de que ninguna otra aporta a la realidad tantas facetas como ésta. En ella se incluye, además de trama, personajes,... las directrices escénicas, la ocupación de espacios, el enfoque directivo, interpretación,... no todas las obras son capaces de aportar satisfactoriamente estos estadios, éstas sí serán susceptibles de cambio, pero no estaremos modificando una obra maestra sino un *pre-texto*, una muestra incompleta del objeto que se quiere crear.

Ante el riesgo de elaborar una obra por naturaleza sesgada, se propone como solución la unión de los interesados en el momento creador, esto es, realizar una escritura colectiva en la que participen directores, escenógrafos, autores,... Esta tendencia parece que ha de ser ejecutada de forma inminente por aquéllos que profesan una ideología social y comunitaria, pensamientos directamente venidos de concepciones relacionadas con el marxismo, que presentan al autor individual como el gran demiurgo

totalizador, por tanto se puede presuponer que los realistas bajo la predicación de determinadas ideas tienen que adscribirse en este ideario. No es ésta la perspectiva bueriana, ni de ninguno de los componentes de su generación. El autor individual no constata un regresivo producto ideológico, para ello vuelve la mirada al devenir histórico y a sus aportaciones significativamente enriquecedoras. Toda aportación a cualquier aspecto teatral es enriquecedora mientras no sean excluyentes.⁸⁶

¿Por qué Buero no trata teóricamente esta cuestión? Obviamente sus obras constan de tiempo, personajes..., sin embargo, tenemos la impresión de que, sin descuidarlos un ápice, no tienen valor por sí mismos, su valor reside en la finalidad fabulística que se pretende transmitir, obedecen así a dos funciones principales, una conformar el argumento, y otra estética⁸⁷. Aunque la primera función se preste a no ser mencionada por su evidencia, no es así, el aspecto simbólico que envuelve toda su obra es un logro encomiable que sólo puede conseguirse si se elaboran *magistralmente* estas categorías, la prueba está en que no todos los autores que siguieron sus pasos alcanzaron cotas tan altas.

Tanto el tratamiento espacial como el temporal poseen una función esencial, en cada drama responderán a un uso específico con una intención determinada pero tan sólo trata, y de manera escueta, la categoría correspondiente al personaje.

Realmente sobre el personaje recae el peso actante definitorio de la obra, su actuación, respuestas, disyuntivas y, en definitiva su circunstancia social y personal nos trasladarán al centro del infierno bueriano.

¿Por qué se centra en el personaje? Existen dos respuestas posibles. Por un lado, la actuación individual de cada uno siempre en íntima conjunción con la de los demás provocará el fenómeno catártico, es decir, los personajes buerianos no sólo están en constante disyuntiva consigo mismos sino que las múltiples disyuntivas de los otros la afectarán directamente. El mínimo atisbo de esperanza experimentada por uno puede ser

⁸⁶ Como ocurría con las diferentes percepciones del texto dramático, Buero, ante las cuestiones referentes a la autoría, no invalida ninguna teoría o procedimiento nuevo, pero mantiene inamovibles sus criterios al respecto.

⁸⁷ Buero gusta de “jugar” con estas categorías, para producir efectos psíquicos en el espectador (contenido), a modo de “recursos teatrales” (contenente).

ahogado por la colectividad o viceversa, el colectivo puede caminar hacia la luz salvadora y el personaje en cuestión perderse en sus propios miedos quedando relegado al ostracismo por voluntad propia, voluntad que, en ocasiones, no se acaba de controlar.

Por otro, un personaje (generalmente el protagonista) es el hilo conductor del efecto de inmersión entre mensaje y público, es el transportador, en él se crea el efecto y él lo comunica, esto puede desencadenar un individualismo perjudicial ya que se puede centrar la atención en ese personaje concreto con el consecuente detrimento funcional para los demás, igualmente importantes y contribuyentes al sentido fabulístico. Esta cuestión inquietante para el autor queda resuelta cuando afirma la finalidad de ese centralismo es recuperar,

[...] la importancia decisiva de la intimidad, de la interioridad humana, el hombre como ser social. Porque es muy importante en el teatro la interrelación, el hombre como ser social. Pero es también muy importante –naturalmente, conjugado con ella— el aspecto personal, interno, individual. Y en la medida en que los dos sean contemplados simultáneamente, es en la medida en que una dramaturgia puede volverse realmente completa, integradora. (Buero, 1979, 35)

Esta integración es la que ha querido Buero plantear en su teatro, por cuanto lejos de cualquier represión a individualismos recupera denodadamente la interioridad personal al lado de la existencia social.

Todo lo anterior nos retrotrae al fundamental problema de la recuperación de la crítica social bajo el franquismo: la recuperación del papel social del hombre, pero a la vez de la interioridad relacionada con este papel. O sea, la de los problemas personales intransferibles; pues lo social nos interesa por cómo repercute en seres concretos de carne y hueso.

Y la recuperación de todo ello en circunstancias políticamente difíciles tenía que llevar por fuerza a un español herido de aquellos años – como podía serlo yo—y a otros compañeros míos, a una especie de cosmovisión trágica. (Buero, 1979, 35)

Aquí reside la importancia de la dualidad en esta categoría, los personajes representan “microcosmos trágicos” incluidos en un “macrocosmo absurdamente trágico” también. El simbolismo cubre con su fuerza metafórica cada uno de los géneros de su dramaturgia. En las “tragedias puras” aparecerán ciegos, sordos, ... en los dramas

históricos elegirá a destacadas personalidades (Goya, Velázquez...) que plantearán la misma problemática desde conceptos diversificados, por ejemplo, en Goya se aunaría la deficiencia auditiva que le lleva a un estado de locura, agudizado por la incompreensión social, Velázquez pintor aparentemente “sano” mostrará el estado de presión que se ejerce sobre su obra, lo cual le repercutirá directamente en el plano personal y creador, al igual que Goya, experimenta la incompreensión de un tiempo al que se adelantaba.

Este personaje es esencialmente importante, traslación de la realidad del autor a su obra “Velázquez me sobrecogió desde muchacho y me sigue sobrecogiendo” (1963, 80). Hasta cierto punto obsesionado con él, sus conflictos teatrales se reflejarán en *Las Meninas* de las que afirma “responde así a mis preocupaciones dramáticas más permanentes”(ibídem, 81). Además el contexto vital en el que se encuadra la vida del pintor tiene un trasfondo actual con el que Buero se identifica plenamente.

Contra los usuales tópicos de su adhesión a las instituciones vigentes, de sus vanidosos afanes de ennoblecimiento y de su vida supuestamente acomodaticia, hay datos en su parca biografía que revelan a un hombre independiente, internamente desapegado, crítico, entero (...) Ante un mundo enajenado de supersticiones, errores, milagrerías e injusticias, su vida y su pintura nos revelan que él mantiene los ojos abiertos. Y por ello era su figura, sin violentación esencial de la verdad histórica aunque otra cosa se haya dicho, no sólo apropiada para glosar una aleccionadora visión de aquel momento español, sino para expresar también algunos problemas de sostenida importancia y actualidad, ante todo ello. (Buero, 1963, 80-81)

Vemos, por tanto, que la conducta de los personajes es primordial como hemos podido comprobar, las categorías que corresponden al tiempo y espacio, sin desmerecer la importancia que poseen, sirven como actualizadores que encuadran la acción trágica de los protagonistas. Todo esto puesto al servicio de una fábula cuya doble función pretende despertar conciencias y transformar al ser humano en su individualidad y en su proyección social.

3.6. La aplicación psicológica.

No sólo ha revisado Buero, desde la teoría, las diferentes problemáticas surgidas alrededor de las nociones que hemos tratado, existen otras muchas, que

preocupan al autor y que consideramos importantes, por subyacer en sus planteamientos teóricos.

Uno de estos presupuestos estaría relacionado con la categoría individualista del hombre, sus bases psicológicas, pero no entendida dentro de la contextualidad del “teatro psicológico” que no hacía honor a su nombre, pues en su rechazo a las corrientes burguesas dentro del teatro nunca se preocupó de la profundidad del término que lo definía. Buero va más allá. Por su postura realista procura no camuflar los conflictos humanos bajo capas de psicologismo que no conducirían más que a circunscribir la problemática social en un simple ámbito de relaciones sociológicas. De tal forma la conducta individual no sería tenida en cuenta, la autocrítica por parte del espectador, o el autorreconocimiento de determinadas virtudes o defectos no se produciría porque realmente no se está produciendo un didactismo psicológico sino, como decíamos, sociológico⁸⁸:

No desterremos, pues de la escena las maquinaciones de la mente so pretexto de que sirven a un individualismo asocial, ni tratemos de suplantarlas por formas más o menos farsescas, aduciendo que son las mejores para expresar certeramente el ser social del hombre. Eso sería, exactamente, arrojar el agua sucia con el niño dentro. Dicho de otro modo: con la humanidad entera dentro. (Buero, 1980, 124)

Nuestro dramaturgo acude en numerosas ocasiones, por no decir en todas, a la psicología como ciencia, para construir a sus personajes, emparentándola con la tragedia misma mediante la incursión de ésta en el desarrollo de la trama. Lo que actualmente se califica de ciencia o disciplina equivale a lo que en la época clásica se intuía como religión o concepciones míticas. Otro matiz coincidente es la transformación que se pretende conseguir en el individuo por parte del teatro y por parte de dicha disciplina. Estos cambios profundos y nacidos del interior de la propia naturaleza ontológica del ser, cabría denominarlos con idéntico término, *katharsis*.

La psicología que Buero aplica en su dramaturgia es compleja, cualquier tipo de locura encuentra cabida en la escena bueriana, este estado servirá para mostrar las

⁸⁸ Buero acepta el componente sociológico, e incluso lo considera necesario, siempre que exista una sobre base bien definida en la disciplina psicológica.

consecuencias desprendidas de una negación ante la realidad existente, para soportarla, o, simplemente, para despertar desde unas creencias equivocadas a esa realidad.

En la medida en que yo haya acertado a trazar bien el personaje – cuestión muy otra y por supuesto discutible— mi “Doctor Valmy” es competente. Pero se da cuenta de que los hechos le sobrepasan y le impiden curar, porque los trastornos de sus pacientes proceden de que “el mundo entero está enfermo y él no puede curar al mundo”. Y es precisamente ese fracaso fatal el que podrá llevarle quizá, más adelante –y con él al espectador—no a un pesimismo destructivo, sino a mayor y más eficaz lucidez. (Buero, 1980, 127)

Esta psicología tan reclamada y necesaria para el sustento de la dramaturgia realista, desaparece en las manifestaciones teatrales más innovadoras, por tanto ambas corrientes se definen, en la mayoría de sus categorías, por oposición. Todo lo que contiene la vanguardia de ritual y ceremonial cuyo propósito es la exaltación y descarga a flor de piel es perdido en racionalidad, la catarsis es puramente física, no psíquica. De ahí que Buero, siempre desde el respeto, no comparta los cánones establecidos por dichas manifestaciones, es en esa negación donde afirma sus postulados. Estos métodos innovadores que en nombre de la evolución y el progreso retoma los orígenes más primitivos del hombre le parecen extremistas. Su postura, más comedida, avanza hacia un futuro real mejor, sin necesidad de acogerse a estridencias históricas, cuya función, desde una perspectiva histórica, no ha cuajado con el paso del tiempo. Esto no significa que sean desmerecedoras de un gran valor por la novedad de sus concepciones y su afán de renovación escénica, temática,... Pero Buero sigue redundando en que sin Apolo no se obtiene la totalidad catártica por tanto las expectativas quedan anuladas; a pesar de que, *a priori* estas exaltaciones físicas estén más cerca de necesitar a la ciencia psicológica por el grado de locura que expresan, no dejan de inscribirse en el rito dionisíaco, que como ya hemos apuntado en este trabajo con anterioridad,

Si la tensión armónica entre Dionisos y Apolo no se alcanza, mal podrá conseguirse una *liberación* auténticamente dionisíaca y no se obtendrá otra cosa que una nueva expresión de la neurosis del espectador (...) las supuestas liberaciones del *happening* o, en menor grado, de la participación física del público, refuerzan las neurosis en vez de anularlas. (Buero, 1980, 134)

Además hay que tener en cuenta el grado de participación del público, regido por sus capacidades y percepciones subjetivas, es decir, la recepción de este tipo de espectáculos, al igual que en cualquier otro, no se produce de forma uniforme, Buero se pregunta por el espectador “sano”, aquél que no se exalta, que participa, si lo hace, por cortesía, aquél, en definitiva, con el que él se identifica. Por supuesto, afirma que este tipo de público sólo se entregará cuando el objeto artístico le proponga valores de profundidad suficiente, ajena o consecuente, del juego físico. Así lo manifiesta el autor: “Básicamente lúdico, el teatro es también, en su raíz, compromiso humano. Ésta es, al menos, la convicción de un escritor como yo, hombre atormentado en un mundo torturado. Y ese compromiso afecta a la creación estética: no sólo a la teatral” (Buero, 1980, 141).

El valor específico de la dramaturgia bueriana reside en la superación de la tragedia clásica, pues partiendo de sus preceptos, los actualiza mediante el empleo del simbolismo, lo cual le permite mostrar su propia realidad existencial. Además edificó su teoría sobre el concepto de “tragedia positiva”, hecho negado por no pocos entendidos en la materia (Karl Jaspers, Albin Jesky), recordemos de nuevo las palabras goethianas: “todo lo trágico descansa en una antítesis irreconciliable; en cuanto surge la solución o se hace posible, desaparece la tragedia” (*apud* Buero, 1979, 35) ante esto Buero discrepa, y como él Francisco Rodríguez Adrados (1983) quien supo reconocer, al igual que nuestro dramaturgo, en las trilogías helénicas el final abiertamente esperanzado.

Para concluir este acercamiento a la teoría teatral de Buero Vallejo rescataremos unas palabras suyas que resumen sus planteamientos al respecto y, como siempre, son claramente muy expresivas.

[El problema trágico] me lo planteé así simplemente por que el ejemplo de los inventores de la tragedia, el ejemplo de los grandes trágicos griegos, es anonadador en este sentido. Las trilogías trágicas no dejan lugar a dudas. Una tragedia es *Agamenón* en la trilogía de *La Orestiada*: la tragedia que inicia la trilogía. Pero *Las Euménides*, que la termina, no es menos tragedia que la primera. Es, sin embargo, una tragedia, digamos de final feliz; una tragedia en la que lo irreconciliable se ha reconciliado. Aquello de que la solución no podía ni asomar, no es verdad. Ha asomado y culminado en una solución esplendorosa a cargo de Palas Atenea. (Buero, 1979, 35)

Con estas palabras completamos las concepciones sobre el fenómeno teatral, que Buero desde unos parámetros teóricos, realizó impregnando la totalidad de su praxis teatral. Más adelante, pro seguiremos con el estudio de este autor bajo diversos presupuestos determinantes en su teatralidad como son la influencia de ciertos autores extranjeros, la censura de la época, la recreación mítica, su posición ante el público,... estas mismas directrices serán aplicadas a Alfonso Sastre, pero antes analizaremos los planteamientos teóricos de uno de los creadores más polémicos del panorama teatral de postguerra.

CAPÍTULO IV.

4. ALFONSO SASTRE.

Las concepciones del hecho teatral para Alfonso Sastre son considerablemente diferentes a las planteadas por Buero Vallejo. Para empezar, Sastre se preocupó de que sus opiniones y creencias respecto al teatro quedaran plasmadas de forma perdurable, para ello, escribió tres obras básicas para comprender su pensamiento dramático, *Drama y sociedad* (1956), *Anatomía del Realismo* (1965) y *Prolegómenos a un teatro del porvenir* (1984). Otras composiciones como *La revolución y la crítica de la cultura* (1995) además de numerosos artículos y ensayos publicados en prensa y revistas especializadas conforman su abundante faceta teórica.

Sastre es un creador polémico, tanto en lo concerniente a la teoría como a la práctica. De hecho en el prólogo de la segunda edición de *Drama y sociedad* hace patente sus quejas sobre la falta de consideración por parte de los críticos hacia cualquier teoría teatral, justificando así la creación de esta obra, pese a la falsa idea de que el autor nunca puede permitirse el lujo de abandonar el mundo creativo para prosificar su arte. Veamos en qué consiste dicho mundo.

4.1. Una aproximación a la tragedia.

Para comprender mejor la teoría sastriana debemos tener como punto de partida la revisión de su particular concepción trágica. Al igual que la definición de “acción” que se presenta confusa y poco coherente, en abundantes estudios, las apreciaciones sobre drama, y por asociación, de tragedia, son difusas por la generalidad aplicada a los conceptos. Por “drama” se puede entender un género menor de la tragedia o, en otras ocasiones, como “acción” referida a los actores, es decir, actuación escénica. Normalmente el público suele asociar este género con una trama más suavizada, en la que unos personajes poco conflictivos experimentan sentimientos de altura inferior a los proferidos por la tragedia. La vaguedad del término “drama” es susceptible de acotación, esto es, cuando hablamos de drama en el ámbito teatral estamos definiendo una realidad demasiado amplia, inabarcable, Sastre pretende unas precisiones en cuanto a la noción de género, imprescindible para abordar una clasificación clarificadora que

cimiento los estudios teóricos del resto de las categorías. Así, se definiría “drama” como un género cuyas especies son la *tragedia*, la *comedia* y la *tragicomedia*.

Conocido el grado que ocupa la tragedia respecto a la generalidad dramática, ¿qué es lo que la presupone como tal género? Según Alfonso Sastre una *sustancia metafísica idéntica*.⁸⁹ La tragedia no es puramente metafísica “es una función social condicionada por la situación en que se escribe y para la que se escribe” (Sastre, 1993, 24). Por tanto, el contexto cultural, político, económico,... condiciona el tratamiento de este género, hecho que por otra parte es extensible a todos los demás, sean teatrales o literarios. El tiempo construye y degrada esta materialización porque crea distancia física y psíquica entre el espectador de entonces y el de hoy, el comportamiento de los actantes (perspectivas espaciales, temporales, de actuación respecto a los actores,...), a pesar de ello, el género trágico ha conseguido sobrevivir al envite del tiempo, adquiriendo nuevamente una vigencia, gracias a la ya referida *sustancia metafísica*.

El propio autor atestiguará: “Hay, pues, en la tragedia algo permanente: su sustancia metafísica; algo permanente, pero dotado de plasticidad: la forma artística, y algo corruptible: lo que llega a la tragedia por ser ésta, en cada momento, una función social” (Sastre, 1993, 25)

Pero, ¿qué debemos entender realmente sobre dicha sustancia? Aparentemente reside en las profundidades de la naturaleza humana, por lo que es intrínseco al hombre, de ahí podemos deducir que acompañará a éste, no sólo como ser individual, sino como ser colectivo, afectando a la sociedad de manera directa, aunque con oscilaciones, dependiendo del contexto histórico en el que nos encontremos.

Sastre proporciona una serie de condicionantes sin los cuales sería imposible establecer la relación entre el género trágico y la existencia humana. Siguiéndolos muy literalmente encontramos que ha de crearse una situación cerrada, en la que se encuentran coexistiendo unos seres condenados a morir, que desean, de forma previa al conflicto, alcanzar una felicidad, que les es negada, al igual que el motivo (pecado) por el que son castigados, supuestamente por manos de un destino también incomprendido,

⁸⁹ Sastre entiende por *sustancia metafísica* las “líneas generales de la condición humana”, esto es, la realidad ontológica propia del hombre. Lo que Heidegger denominaba “auténtica” y Unamuno “sentimiento trágico”.

se entabla así una lucha dialéctica, en la que el individualismo siempre es derrotado. Del combate se desprenderán dos pasiones,⁹⁰ el horror y la piedad, la primera, ante la magnitud de la catástrofe, la segunda, ante la comprensión de que el ser humano está abocado irremediablemente a un nihilismo cuya misión es subrayar la simple y efímera naturaleza de la condición humana.

Este paradigma, tan cierto y tan crudo a la vez, se constata en cada una de las tragedias construidas a lo largo de la historia. La mirada a Aristóteles (1964), como ya hiciera Buero, es patente también en Sastre. Los presupuestos están marcados, el tratamiento de la cuestión por parte de este autor está por ver.

Decíamos anteriormente que Sastre desarrolla su teoría mediante obras y artículos, lo cual nos permite realizar un estudio sobre ella de una forma más ordenada, ya que la labor que éste efectúa permite la concentración de las problemáticas teatrales, teniendo el lector mayor accesibilidad, esto no significa que Buero, se despreocupara de las categorías que afectan al teatro, pero sus reflexiones están más diseminadas siendo difusas y parciales, precisamente por no pretender crear una doctrina teórica.

Sastre, más exhaustivo, analizará los actantes trágicos desde su naturaleza clásica, lo cual presupone un trasfondo aristotélico más evidente, aunque no más presente, en sus reflexiones que en las de Buero.

De tal forma, para construir, por ejemplo, la categoría de personaje trágico Sastre recurre a dos presupuestos perfectamente definidos. Primero, partiendo de personajes, *a priori* moralmente normales, dentro de una circunstancia determinada, les llevará a causar daño o incluso la muerte, hasta concluir en la fatalidad, segundo, contemplando el mismo tipo de persona, son sometidos a torturas por una fuerza mayor bajo la que se encuentran sin salida posible. A veces, aparece una tercera posibilidad, la conjunción de las dos experiencias anteriores. Los dramas de significación socialista se decantarán por la segunda posibilidad, proyectando el individualismo en la colectividad e incluso extendiéndolo a una perspectiva ampliamente social.

Debemos hacer una aclaración en lo que respecta al término “moral”, todos los personajes presentarán una moralidad en mayor o menor grado, pero aquella que

⁹⁰ Volvemos a asistir a la dicotomía también planteada por Buero sobre la piedad y el terror (ver apartado 3.1.).

ensalza al héroe trágico o a los héroes trágicos es la misma que planteó Albert Camus en *Los justos*, entendiendo, por tanto, que no estamos debatiendo ningún tipo de moral religiosa sino una concreta desde concepciones plenamente éticas o filosóficas.

Esto es precisamente lo que se le plantea a los espectadores de la tragedia, una compleja fábula apoyada en esquemas éticos complejos que nada tiene que ver con la división entre personajes positivos y negativos que darían lugar a un drama subtrágico nunca a una verdadera tragedia. Ligados, por un principio de acción bidireccional, se encuentran las pasiones trágicas, el horror y la piedad, o el estremecimiento y la compasión. Cuando un drama termina, con la bajada del telón se evaporan todas aquellas pretensiones supuestamente tremendas que se querían provocar en el espectador, cuando una tragedia termina, el horror y la piedad recorren los palcos incidiendo con más fuerza, si cabe, en las conciencias de los espectadores, ahí reside la magnitud trágica.

Pero esta “magnitud” se ve amenazada, no derrotada, por la corruptibilidad temporal, es decir, por la pérdida de mensaje que va quedando en el camino con el paso de la historia, “el grado de perennidad de las tragedias es proporcional a la fuerza con que las situaciones teatrales remiten a la existencia humana” (Sastre, 1993, 40). A pesar de estar de acuerdo con esta afirmación, no compartimos con el autor el concepto de “aperturabilidad”, esto es, la capacidad de proporcionar un final trágico abierto porque Sastre niega dicha posibilidad, para él las tragedias son cerradas por naturaleza, sin embargo, conforme evolucionan sus planteamientos teóricos admitirá “una apertura” que clasifica a ésta en tres grados relacionados proporcionalmente a “la magnitud de los sufrimientos de los personajes implicados en esta situación”(ibidem, 40):

- a) Comedia dramática
- b) Drama
- c) Tragedia

De esto deriva su afirmación de que en un contexto trágico, solamente alcanzará la categoría trágica el tercer grado (c), tanto (a) como (b) sí son susceptibles de ofrecer un final abierto, y aunque puedan mantener la “tragicidad” nunca ostentarán ser tragedias puras.

4.1.1. *Los componentes trágicos.*

La cualidad común a las tres categorías, como a los demás géneros dramáticos en general, es la forma artística a la que se recurre para expresar los conceptos filosóficos y morales que impregnan la tragedia, ésta se divide en seis niveles: mito, caracteres éticos, sentencias, léxico, perspectiva y música.

Se puede definir por *mito* el encadenamiento de situaciones desde la situación originaria, es la *fábula* latina, la trama o argumento que desarrolla los diferentes episodios, éste puede ser “monosituacional” (una única situación referente) o “polisituacional” (situaciones mixtas como referente), ante esta apreciación, la materialización de las unidades dramáticas oscilan, al ser el objeto sobre el que repercute dicha distinción. Sastre considera realmente relevante e imprescindible la unidad de acción, alegando que tanto la de tiempo como la de espacio son “postizas e ilícitas”,⁹¹ puesto que el cumplimiento de las unidades de tiempo y espacio, equiparándola en importancia a la de acción, conlleva una manipulación dañina para ésta última por forzarla para ser acopladas a las otras restantes. “El mito es el principio y como el alma de la tragedia” (Aristóteles *apud* Sastre, 1993, 48) el mito o la trama ha de ser desarrollado inexcusablemente (de ahí la importancia de la *acción*), para ello necesitará de espacios y tiempos, pero siempre desde una libertad creativa que no asfixie su continuidad.

Respecto a los *caracteres éticos*, denominado “psicología” por Sastre, están presentes en todo el repertorio clásico, pero no debemos confundir estos supuestos con la teoría predicada por el “teatro psicológico”⁹², donde ante el abuso de sus teorías (psicoanálisis sobre todo), el drama quedaba relegado a un segundo plano.

En el drama debe haber psicología, pero producida por la explosión de las situaciones de forma espontánea, el drama está obligado a crear psicología, hecho diferente a revelar doctrinas de ese tipo. Las reacciones humanas no están prefijadas, es más, incluyen el factor sorpresa como una normalidad intrínseca, la imprevisibilidad del comportamiento mortal es una realidad extrapolada al drama, sea cual sea su género, en

⁹¹ Crítica mediante esta aseveración los planteamientos teatrales conservadores cuyo máximo objetivo era someter la obra a las tres reglas dramáticas.

⁹² En este aspecto coincide con Buero (ver apartado 3.6.)

lo concerniente a la tragedia, esta realidad se multiplica, desde este enfoque hay que entender y aplicar la psicología.

Las *sentencias*, lo que modernamente se conoce como “ideología”, son primordiales para cualquier expansión teatral, las ideas, sentimientos, críticas,... toda forma de expresión lingüística encuentra cabida en este apartado. Pero el aspecto relevante de las *sentencias* es quién las “controla”, el creador – autor ejerce su poder sobre ellas, pero éste es un poder mediatizado, es decir, la propia ideología del autor juega un papel esencial en la labor dramática, su actitud ante la vida y el intelecto repercutirá decisivamente en la creación, ante esto, sólo se puede optar por dos vías, la inhibición o la exhibición. Sastre opina que ninguna de las dos es válida, la presencia de la *sentencia* es la forma de su compromiso.

El mayor mérito, por parte del autor a este respecto, es dotar de voz a todos los personajes, sean afines a la causa del creador o adversarios. Incurrir en el error del partidismo⁹³ inducirá a la obra al fracaso, el teatro es la voz de todos, propaganda. Esto no significa la renuncia a las convicciones íntimas en el terreno intelectual, que sí tienen cabida en la teatralidad, siempre que se acompañe del proceso estético, infiriendo a la creación un halo poético. Sobre esto afirma Sastre: “Un drama estéticamente malo es, además, políticamente inútil”. (1993, 53)

Aunque con posterioridad trataremos más detenidamente esta cuestión, no debemos obviar el concepto de “propaganda”, esta idea parte directamente de las fundamentaciones del teatro épico⁹⁴ que no son concebidas como un género dramático propiamente dicho, denominado “forma atectónica” por Kurt Spang (1993, 153), su significado reside en una (de)formación teatral de la tragedia clásica que toma de ésta algunos supuestos pero no mantiene el canon trágico *sensu stricto*. El teatro épico al

⁹³ Clara referencia a las tesis del teatro conservador, rescatamos unas palabras que revelan la evidencia: “Este tipo de teatro se produce muchas veces por la sumisión de algunos pseudodramaturgos a las consignas de un Estado totalitario (teatro dirigido) o por el libre enrolamiento de los dramaturgos en formas ideológicas o políticas (Partido), cuyo servicio consideran el valor supremo de su vida. El primer caso sólo da monstruosidades; el antagonista está oficialmente amordazado. Y el “dramaturgo” se ha prestado a un juego punible.” (Sastre, 1993, 54)

⁹⁴ Con posterioridad trataremos las influencias recibidas por Sastre de los grandes maestros del “teatro épico”, Piscator y Brecht.

igual que la *commedia dell'arte*, el *Living Theatre*,... compartirán diversos planteamientos, cuyos rasgos definitorios serán más difíciles de determinar.

La teatralidad épica enfocada desde parámetros narrativos es una invención del siglo XX, sus gestores Piscator y Brecht pretenden con su creación un teatro por el que se pueda transmitir la ideología del materialismo dialéctico, de ahí que se conciba como instrumento de propaganda cuya finalidad va más allá del puro trámite teatral. Lo que en boca de Brecht se llamará “teatro dialéctico” demostraría que los valores estéticos no están reñidos con el compromiso político.

Por otra parte, ante esta estrategia cerrada, donde la pugna se establece entre el “estado totalitario” y el “antagonista amordazado”, siendo éste representación total de la sociedad, cabría pensar que hemos llegado a un callejón sin salida, a un quietismo donde la nivelación de fuerzas es equivalente, el centro de la culpabilidad se difumina hacia un ámbito poco esclarecido, unas veces será el estado, otras la propia sociedad. Cuando se identifica con la presión del primero el teatro ha de hacerse subversivo, sólo entonces surge como “revolucionario”.

El *léxico* desempeñará un papel decisivo en la muestra del ideario teatral, por pertenecer a la modalidad realista no implica su sometimiento a unas reproducciones literales del lenguaje real, el proceso es más complejo, mediante un procedimiento de estilización se tratará de condensar en líneas lúcidas y contundentes en cuanto a contenido, en un afán de depurar la lengua que en la vida cotidiana se presenta confusamente.

Numerosas son las precauciones a tomar en el momento en que el autor se enfrenta con la *perspectiva*, ésta es inherente al fenómeno teatral, se relaciona directamente con “el factor espectáculo”, pero supeditar el drama a un perspectivismo prefijado es caer en el error de limitar el arte dramático. La perspectiva debe ser un soporte que lo haga visible no que lo anule.

La *música*, gran olvidada dentro del terreno dramático, es sometida a cambios con el paso del tiempo, cada época tiene su música, sin embargo, en las últimas dramaturgias ha encarnado el papel de “simple acompañamiento” musical, esta circunstancia perjudica la fuerza dramática porque se prescinde del poder catártico de las notas. El género, por excelencia, que corea el tremendismo trágico es la ópera, de la

que el autor y, por ende, su creación no deben negar su revalorización, siendo ésta positiva para la ejecución de cualquier actante teatral.

4.1.2. *El resto de géneros: Comedia y Tragicomedia.*

Vistos los soportes fundamentales del género trágico, y habiendo hecho constar la importancia de la estética en cualquier proceso teatral, intentaremos clarificar qué postura teórica adopta Sastre ante estos mismos soportes aplicados al resto de géneros dramáticos, para continuar con la funcionalidad social, cuestión clave de estudio para esta generación, que se extiende a todos los géneros.

Para Sastre los pilares que sustentan el resto de la creación dramática se resuelven en *comedia* y *tragicomedia*. La sustancia metafísica de la comedia se materializa en la risibilidad, cualidad estrictamente humana, que se ramifica, cuando hablamos de teatro en dos posiciones, ridiculizadora y risibilizadora. La comedia se constituye en el hilo conductor entre determinadas realidades vitales y el espectador. La situación cómica tiene su fundamento en la “comicidad” de la existencia humana, a lo que Heidegger, en contraposición con la sustancia metafísica trágica, denominó “inauténtica”.

Al igual que ocurre con la tragedia, la perdurabilidad de la comedia, irá en función del grado de compenetración que logre el autor con el público, dependiendo ésta del tratamiento conseguido, por parte del creador, de las estructuras que cimientan la sustancia metafísica.

Dentro del ámbito cómico encontramos grados diferenciados. En primer lugar estaría la *comedia*, como pieza que provoca una pasión agradable, en segundo, lo que Sastre denomina *comedia de humor*, en la que el espectador se abandona al placer de la risa, seguida de la *comedia cómica* (expresión que Sastre no comparte), en la que los procedimientos de ridiculización son más groseros, para terminar con la *farsa*, donde las formas de risibilización y, por tanto de ridiculización, caen en el extremismo⁹⁵.

En lo concerniente a la tragicomedia, su sustancia metafísica se esconde bajo la conjugación de complejos emocionales en los que participan el horror, la pasión y la

⁹⁵ En el apartado 4.3.4 analizaremos detenidamente el componente cómico en Sastre y la evolución teórica del mismo.

risa, en sus dos concepciones. Compartiendo, con las dos anteriores, el punto originario común de la realidad ontológica humana, en sus vertientes de auténtica/inauténtica. La tragicomedia, se ha caracterizado por ser apreciada como polisituacional, es decir, presentar alternancia de situaciones donde lo trágico y lo cómico se combinan. Para Sastre esta apreciación es totalmente errónea, cree de manera rotunda, que el género aspirante a ser considerado tragicomedia debe atenerse a una única situación, esto es, ser monosituacional, donde la unicidad circunstancial proporcione al mismo tiempo risas y lágrimas, la obra que ejemplifica sus palabras es *Esperando a Godot*.

Todas ellas presentan una función social que por su naturaleza será mostrada desde vías distintas. El teatro y, por asociación directa de ideas, sus géneros van a cumplir diferentes funciones según hablemos por ejemplo de tragedia o comedia, pero esta diferencia establecida *a priori*, cuando se estudia en profundidad, queda unificada, es decir, todos los géneros suponen un efecto catártico, aunque la forma de expresar/representar dichos géneros sea totalmente diferente.

Sastre habla de la tragedia como “los restos flotantes de un naufragio”, de forma conjunta a la evolución, se desarrollan las diversas sociedades y sus muestras culturales, este avance temporal conlleva en su principio axiomático el fin de las mismas, sólo algunas cosas perduran y logran sobrevivir al desastre, en el caso de la creación teatral, si determinadas obras cumplían con los requisitos anteriormente expuestos, tendrían más posibilidades de participar en esta supervivencia. Esto no quiere decir que con el paso del tiempo, las concepciones teóricas y prácticas del teatro se mantengan impolutas, pues con la evolución histórica el “grado de corruptibilidad”, según Sastre, va ampliando sus márgenes, de ahí, por ejemplo, que obras helenas clásicas deban ser readaptadas en la actualidad asegurando la comprensión del público.

Desde otra perspectiva, concretamente desde la naturaleza definidora de cada género, como ya anticipábamos, tanto la fuente del horror y la piedad, como de la risa y el ridículo, contienen la fuerza transformadora suficiente como para poder hablar de catarsis referida a un público ávido de cambios en cualquiera de los sentidos, tanto a nivel personal como colectivo.

4. 2. Las categorías del Realismo.

Sastre defenderá los presupuestos realistas y analizará las diversas problemáticas que se originan en torno a ellos en toda su producción teórica, sin embargo, el paso del tiempo le aporta un perspectivismo diferente, es decir, evolucionado, como es lógico, respecto a las posturas originarias. Además el futuro que se adivinaba lejano en 1960, se torna en presente cuando escribe *Prolegómenos a un teatro del porvenir* (1992) obra cuya contribución a las bases realistas sigue sosteniendo el germen primitivo pero mostrado con más cautela, unas veces, con más rabia, otras.

Consciente del panorama teatral español de la postguerra que él sufrió, y del actual, realiza una crítica retrospectiva de la que se desprende lo que debió ser el fenómeno teatral y lo que puede llegar a ser si se rectifica a tiempo.

No comparte Sastre el criterio de la representación teatral “sobre texto de”, abogando por la originalidad en la creación, así como en la ética y estética que debe adoptar un autor al enfrentarse a su obra. Así mismo la concepción de obra teatral como “propuesta” le resulta pueril, el creador ha de gozar de los dones de invención y acción, este término discursivo-intelectual, no recoge la esencia de lo que debe ser un teatro de y para la sociedad. Lo mismo ocurre con la concepción de drama como “reflexión”, la reflexión, como la entiende Sastre, vendrá después de la “actuación”, en el amplio significado que conlleva esta palabra. Asimismo critica todo espectáculo cimentado en la expresión corporal, donde los actores son mudos muñecos transmitiendo un mensaje ininteligible, esto es extensible a espectáculos de carácter ritual, representaciones de cuadros escultóricos, llegando a afirmar “por cada pirueta que un actor realice en escena recibirá cinco latigazos” (Sastre, 1992,32). La aparición de cualquier grupo teatral con ansias de realizar una nueva propuesta cultural debe ser eliminado, así como se sospechará de aquellos trabajos escondidos bajo el epígrafe de “colectivos” por no responder este título a la realidad. Se prescindirá de toda escenografía abstracta y alegórica, los escenarios se identificarán con espacios reales de representación,...

Este “sueño inquisitorial” (*ibidem*, 36), como lo describe Sastre, responde a una nueva concepción de realismo realizada, como ya es costumbre, desde la negación de otras posibilidades dramáticas. Esta dura crítica, expresada aquí *grosso modo*, y elaborada por el autor con gran maestría, por cuanto reconoce que es poco coherente

llevarla a cabo, sin embargo la hace constar, sirve de refuerzo a las bases sentadas años atrás sobre lo que debería ser el realismo. Hemos visto cómo ensalza la “acción” frente a la “reflexión”, cómo la originalidad del autor y el ser consecuente con la obra creada es el eje primordial. Cuando ataca a los “espectáculos rituales”, cuya realización, se basa fundamentalmente en la “expresión corporal” presentando “mensajes incomprensibles”, está criticando de nuevo a la vanguardia, la misma vanguardia que en 1960 le parecía incompleta a la hora de abarcar la totalidad del fenómeno teatral, es la misma, sin embargo, en vez de presentarse evolucionada, se presenta “embrutecida”. Los grupos teatrales⁹⁶ son vistos como gérmenes de un populismo innecesario reforzadores de costumbres perjudiciales para la dramaturgia en general. La escritura colectiva, también criticada, no se asemeja en nada a la concepción que pregona Sastre, pues aquella supuestamente, es una escritura conjunta entendida literalmente, nuestro autor, sin embargo, cuando habla de “escritura colectiva” se refiere a aquella que surge de un ideario unificado y acordado socialmente, para combatir mediante el realismo los errores estructurales e ideológicos que plagan la España de postguerra.

Pero no siempre se entendió así, situado en la lejanía temporal y consciente de las problemáticas que se desarrollan en torno al autor teatral, sostiene que la eliminación del “creador”⁹⁷ para liberar el drama es un grave error. Por otra parte la revisión histórica del fenómeno teatral tiende a mostrarnos una hegemonía de la escritura que raramente se corresponde con la realidad. También es frecuente la presentación del autor como una figura dictatorial y autoritaria que maneja a su “gusto y antojo” el dominio de los actantes teatrales activando una especie de “dictadura de la palabra”. Nada más lejos de la verdad. Sastre parte de una concepción de situaciones y movimientos dramáticos que originan a éstas, es decir, el principio puntual se produce en un nivel imaginativo que no tiene por qué trasladarse a una materialización inmediata en un determinado escenario, aunque esto no significa *sensu stricto* la imposibilidad de producirse materialmente sobre un espacio físico. Así sentenciará al respecto (Sastre, 92, 69): “Pienso, para terminar, que durante los últimos años los escritores de teatro en

⁹⁶ Entendemos aquí el concepto de “grupo teatral” como aquéllos surgidos de pequeñas compañías populares cuyo propósito es muy loable y que, sin embargo, por falta de conocimientos entorpecen, más que ayudan, la labor teatral como la concibe Sastre.

⁹⁷ Se refiere en esta ocasión a una pésima comprensión de las teorías artaudianas a este respecto.

España hemos, digámoslo así, llorado mucho y combatido poco. Entiéndase esto como una autocrítica aunque yo no haya sido de los que han llorado más ni de los que han combatido menos”.

Le preocupa a Sastre la escasa definición de la categoría “autor”, es decir, la falta de reconocimiento sufrida por éste, cuando en los ámbitos novelísticos o poéticos, no ocurre lo mismo. El autor teatral es ajeno (desde un posicionamiento estructuralmente abierto) a la literatura, “el teatro no es literatura” (Sastre, 1992, 71), pero cuando el texto teatral se materializa en su vertiente espectacular, también se prescinde del autor.

La concepción de un teatro total ha de apoyarse en la fuerza de la palabra, sin embargo, existen otros motivos igualmente importantes que no deben ser obviados, como por ejemplo, la actuación cuyo principal exponente es el gesto⁹⁸.

Y las cosas mismas –el fenómeno teatral– nos dicen que cuando del teatro se hace una “lectura” literaria, estamos en otro sitio que no es el teatro porque en el teatro hasta una mera lectura dialogada (...) es otra cosa que una lectura literaria.

Empezando porque una gran parte de lo que es el teatro no se escribe de ninguna manera: sencillamente no se escribe: se hace con otros medios que no son la escritura; y aún más: la esencia de lo teatral reside fuera de la palabra. Lo propio del teatro es el gesto. Hay teatro –y aún mucho– sin literatura. No hay teatro sin gesto. (Sastre, 1992,72)

La literatura dentro del contexto dramático es negada por Sastre desde una perspectiva teórica apoyada en el “verbo” como principio único, el texto teatral se inicia incluido en lugares más profundos (que podríamos denominar *pre-textuales*), estos lugares son el resultado de la confluencia de numerosos factores cuya combinación (diferente en cada momento) producirá el mensaje (texto), esto es, estamos ante el texto teatral como categoría “intrarreal”.

Se parte de una realidad total, en la que se encuentran ubicados elementos, como referentes vivenciales o proyectos literarios, que se materializan mediante una creación cuya pretensión inmediata es

⁹⁸ No queremos indicar con esto un acercamiento por parte de Sastre a la vanguardia (tan criticada por él y que ha sido tratada en este trabajo), sino una defensa del teatro como realidad de realidades, esto es, un teatro apoyado en todos aquellos elementos y categorías que contribuyan a su expresión total.

denunciar, transformar la realidad total de la que han surgido, “pues la verdad es que nosotros escribimos *aquí* -¿dónde?- y el teatro se hace *allí*, a veces a una enorme distancia de nosotros”. (Sastre, 1992, 75)

Esto a su vez plantea otra disyuntiva, ¿cómo ha de ser el habla teatral realista?⁹⁹ Es decir, esta cuestión versa sobre si se ha de imitar el habla de la sociedad o si se habrá de crear un lenguaje nuevo que corresponda a una concepción nueva de teatro. La teatralidad suele circunscribirse entre el costumbrismo y el alambicamiento, para solventar el problema. Sastre aboga por mantener un “oído” muy sensible y permeable ante el lenguaje popular (evitando entrar en el populismo) así como el recurso del lenguaje que nace del inconsciente, esto es, la distanciaci3n y la extrañeza, a partir de aquí se podrá comenzar a hablar de un lenguaje trágico del realismo.

El teatro de postguerra que nos ocupa se caracteriza por la presentaci3n de una multifuncionalidad, es decir, encontrar en el fenómeno teatral objetivos constructivos y activadores en todos sus niveles, tanto las que se ubican en el teatro *per se*, como aquellas producidas de forma externa *a posteriori*.

Establecidas las bases, para una mejor compresi3n de lo que es la teoría sastriana, comenzamos a perfilar la direcci3n de los pensamientos de este autor, que como tendremos la oportunidad de comprobar, evolucionarán de manera espectacular conformando el grueso de la teoría realista.

4.2.1. *La naturaleza del realismo en Sastre: Literatura y sociedad*

Cuando atendemos a la evoluci3n te3rica de su dramaturgia nos damos cuenta de que el factor realismo como tal tambi3n evoluciona, sin desaparecer jam3s de su ideario, es sometido a presiones, descompresiones y estiramientos que lo colocan en el límite de lo entendido como realismo social, pero si leemos con detenimiento seremos testigos de que el realismo que re-crea va de manos de la concepci3n trágica la cual, como estudiaremos más adelante, tampoco abandonará la creatividad del dramaturgo.

⁹⁹ Recordemos que Aristóteles ya trató el lenguaje trágico, incluido en la categoría léxica, de forma fructífera. Sastre retoma aquí el concepto del lenguaje empleado por Valle para la creaci3n de sus esperpentos. Aunque reconoce que habrá de seguir trabajando para la consecuci3n de un lenguaje propiamente realista, sin quedarse en la simple imitaci3n o en la recepci3n de influencias de otros modos expresivos.

La imagen de la teatralidad global como un proyecto constructivo vendrá asociado, de una parte, al ámbito político¹⁰⁰ y, de otra, a la íntima creencia personal proyectada hacia la sociedad de que, desde la realidad, como único elemento verdadero y tangible, se puede y debe combatir la situación actual. Aquí entra en juego una miscelánea conformada por experiencias vitales, axiomas filosóficos y morales, la propia concepción estética,... esto es, una nómina de factores múltiples que se originan en una tradición ontológica y necesitan ser proyectados de manera conjunta y mejorada hacia el futuro, para ello deben modificar y superar el presente.

Debido a esto, Sastre hablará en numerosas ocasiones del “arte” como una empresa que está por realizarse, entendiendo el arte como un cuerpo completo que envuelve al fenómeno dramático.

Un buen ejemplo de ello lo encontramos en su artículo “Arte como construcción” (1958)¹⁰¹ en el que establece qué debe ser el arte y su funcionalidad¹⁰² asociado inexorablemente a la realidad, entendiendo como realidad “una revelación que el hombre va realizando a lo largo de la historia” (*ibidem*, 2). Establece que lo político no ha de estar en contra de lo artístico y, aunque considera lo social como “categoría superior a lo artístico” no concibe un mundo sin arte pues la misión de éste será transformarlo.

Ambos entes se encuentran unidos, no puede ser concebida la existencia del uno sin el otro. De ahí que la sociedad modele la realidad y, a su vez, la realidad influya categóricamente en aquélla. Surge así el concepto de *Social-realismo*. Para él el “social-realismo” lo será todo puesto que abarca una ingente parcela vital de la que ni creador ni espectador pueden evadirse.

“El social-realismo no es una fórmula para el arte y la literatura de nuestro tiempo, ni un imperativo que solicite de los escritores y artistas un determinado estilo o línea de trabajo, puede ser esto, pero además, es el nombre de lo que está pasando.” (*ibidem*, 3). Estas palabras reflejan que dicho movimiento acapara cualquier ámbito

¹⁰⁰ Veremos como Weiss y, sobre todo, Piscator, le transmiten una idea de teatro “hecho por y para el proletariado”.

¹⁰¹ Incluido más tarde en *Anatomía del Realismo*.

¹⁰² En una entrevista concedida a Francisco Caudet (1984) reconoce que cuando acepta las tesis de Upton Sinclair sobre un teatro de propaganda, recogido en *Drama y sociedad*, estaba forzando los límites, admite incluso la contradicción, pues siempre optó por la agitación en el teatro que es justo lo contrario.

creativo y, aunque nuestro dramaturgo reconoce que puede confundirse por pecar de vaguedad, afirma que la mayoría suele equiparlo a un *naturalismo profundo*.¹⁰³

Cuando Sastre empieza a introducir premisas filosófico-morales en la conformación del realismo, éste adquiere propiedades más complejas y la construcción de las obras a partir de ahora son enriquecidas a costa de un mayor esfuerzo creativo.

Las reflexiones sobre el arte contemporáneo se tiñen de negro al considerar que la aparición de los *-ismos*, su naturaleza anárquica, conceptos como *arte puro*, *deshumanización*, etc. Todas las ramificaciones artístico-creativas del s. XX carecen de humanidad, huyen de la realidad y reflejan una sociedad surrealista que se ha perdido a sí misma. Para Sastre el germen de la desintegración comienza en las obras de Emmanuel Kant por descomponer al ser humano en tres realidades separadas e inconexas entre sí: Metafísica, Ética y Estética. Las tres pertenecerán al individuo pero su funcionamiento es autónomo¹⁰⁴. Esto propiciará que la categoría de “arte” quede vacía, aunque *a priori* deslumbre por su novedad y originalidad, visualizaremos fuegos artificiales que no aportan nada a la cuestión verdaderamente importante: el cambio social.

El movimiento integrador en el que estamos se había puesto en marcha a finales de siglo pasado. Su calzado de cultivo fue la aparición del socialismo. se comienza la reconstrucción orgánica del hombre, su proceso de integración. Se establece una benéfica corriente comunicativa entre el Arte y la Moral; y a través de ahí con la política. Se propugna la responsabilidad social del artista. Se preconiza una determinada utilidad del arte. Se empieza a creer en un porvenir que tendrá que ser construido entre todos. (Sastre, 1958, 66)

Estas palabras pertenecen a su artículo “Para una “metahistoria” del arte contemporáneo” (1958) y nos muestran cómo, una vez tratadas las diferentes premisas

¹⁰³ Aunque Sastre, al igual que Bertolt Brecht, no aceptará las posiciones naturalistas “al uso” contraviniendo a Lukács, en un primer momento establece este término de manera orientativa. Reconocerá al naturalismo como el padre del realismo actual pero éste no es un movimiento escolástico (como el naturalismo de Zola) sino un concepto dialéctico, por lo que difiere de su antecesor.

¹⁰⁴ Debemos aclarar que el análisis realizado por Sastre sobre el pensamiento kantiano se produce desde la comparación de dos movimientos (de un lado la filosofía desarrollada por Kant; de otro, el social-realismo) y las divergencias de ambos así como la repercusión del primero en el segundo. Decimos esto porque tanto en la conformación de su teoría dramática como en la materialización de la misma participará notablemente de ideas kantianas referentes, sobre todo, al ámbito moral y estético, hecho del que también se nutriría A. Buero Vallejo.

en un plano ideal, Sastre recoge para su teoría las adecuaciones que cree pertinentes en la estructuración de su dramaturgia.

Visto el panorama teatral, le urge establecer las bases de una praxis que garantice la supervivencia del espectáculo y, a su vez, que éste propague el único camino cierto para la ejecución de sus propósitos. Así en la “Declaración del G.T.R.” (1960) llegará a preconizar la necesidad de una investigación práctico-teórica del realismo y sus formas a nivel mundial, además de la búsqueda de nuevos autores que sean capaz de difundir este legado.

Esta declaración se considerará la hoja de ruta donde se exponen las consignas fundamentales que ha de seguir el movimiento. A dicha declaración seguirán textos reclamatorios como el “Documento sobre el teatro español redactado por el G.T.R. de Madrid” (1961) en el que se constata de nuevo la preocupación de Sastre y de J. M. De Quinto por la precariedad del drama en España y exigen, esta vez centrados en las vías administrativas y en las instituciones, una serie de medidas que contribuyen a la sanación del teatro en España atacado por diversos frentes que inciden negativamente en su pronta creación y, por ende, en la práctica realista de Sastre como son: la censura, la eliminación de teatros, etc.

Pero habrá otros enemigos más cercanos y amenazadores para el realismo por encontrarse próximos a él. Todos los autores que se han proclamado realistas desde una posición inactiva y por contradicción a otro movimiento, o aquéllos que han visto en el realismo la vanguardia de los años 50 y 60 han causado grave daño a las expectativas que sobre éste mantenía el dramaturgo.

Desde el momento en que Sastre se decide por una vía de expresión y comprensión realista no cesa en el empeño de ampliar su conocimiento y profundizar en el estado de un teatro denominado por él “imposible”. Intentando siempre establecer una disociación del realismo decimonónico, en ediciones posteriores de obras como *Anatomía del realismo* (1974) se sumerge de lleno en la consideración de un realismo totalizador, esto es, un realismo que abarque múltiples facetas creativas y puede ser analizado desde diferentes ángulos. Así huirá poco a poco de las tesis contenidistas aprendidas de Lukács que en un primer momento establecieron las bases de sus

premisas¹⁰⁵. Pero pronto comprenderá que existen obras que no sólo no apoyan el socialismo sino que se desarrollan con indiferencia ante el perspectivismo histórico y no por ello dejan de ser realistas, según él lo entiende, y ejemplifica estos casos con las obras pertenecientes a la literatura fantástica que, para poder realizarse como tal, han de alejarse de estas férreas posiciones pero que paradójicamente, al recurrir a efectos fantásticos, no sólo se posicionan más cerca del realismo si no dentro de él¹⁰⁶. Por lo que Sastre entiende que de nuevo la estética juega un papel fundamental en el proceso creativo sin tener por qué erigirse en enemigo aniquilador de contenidos.

Aún así matizará su opinión diciendo que en ningún momento podemos permitirnos el lujo de pensar que la musa guiará nuestro camino creativo si nos hemos decantado por el realismo como es el caso. Por mucha formulación estética que empleemos en nuestro legítimo derecho creativo nunca podremos hablar de “ángel” en el realismo si no es “el ángel de la guarda que lo haya preservado de perecer a mano de tantos de sus buenos enemigos como de sus malos amigos” (Sastre, 1988, 86). No existe nada de sublime en los mensajes que nos transmite el realismo pues el escritor/creador se ocupa fehacientemente de que esto sea así. El realismo opta por la muestra del detalle, su cuidado, la importancia de lo sensorial. Se trata de un realismo formalista. Además las estructuras narrativas son tejidas sobre unos parámetros posibles y creíbles así como los personajes. Aún así esto no es suficiente ya que estamos situados en un nivel costumbrista o sainetesco. Faltaría para finalizar la fórmula de un posicionamiento social de lucha para transformar el contexto que se muestra, siempre desde la creatividad y en la obra,

No podemos conformarnos con eso, pero tampoco sin eso; ahí está la cuestión. Eso es, efectivamente, muy poco de por sí; pero sin eso no es posible conseguir el deseado efecto, inmediatamente estético y mediatamente político en la medida en que el arte produce conocimiento, consciencia, o sea, que es revelador de lo enmascarado tanto deliberadamente por el sistema de explotación como por la entropía propia de la cotidianidad. (Sastre, 1988, 87)

¹⁰⁵ Esta tesis mantenía que una obra podía ser considerada realista si mostraba un mundo cuya visión no se opusiera al socialismo en su perspectiva histórica (realismo crítico).

¹⁰⁶ Es curioso que Sastre apunte en esta dirección de manera tan temprana pues en su evolución comprobaremos cómo en sus etapas finales tiende a la creación de obras fantásticas que no pierden un ápice de praxis realista y que, aunque han pasado décadas, corroboran a la perfección esos primeros razonamientos.

Para no someternos al somnífero de la rutina cotidiana, gran enemiga de las tesis realistas, Brecht creará los *efectos de distanciamiento* que, paradójicamente, produjo en algunos de sus seguidores un efecto nocivo ya que los alejó de la realidad. Evitando esta posible contaminación del *modus operandi* y de su mensaje, Sastre crea lo que él califica *efecto boomerang* consistente en percibir lo familiar como extraño y viceversa. Estos efectos conllevan un aire inquietante pues extrapolan al espectador a un plano cuasi fantasmal en el que observa su realidad inmediata sin poder mediar en ella. La reflexión sobre dicha realidad aparece como única vía posible de acercamiento; no obstante, este “acercamiento” no será pausado ni comedido, muy al contrario, requerirá un intervencionismo preciso y contundente, por eso afirma: “El ángel de realismo, tal y como yo lo veo, es desde luego, un ángel infernal. El ángel de la rebeldía. El realismo como insumisión.” (*ibidem*, 87)

En el artículo escrito con ocasión de una nueva edición de la *Taberna fantástica* titulado “Una ronda por mi cuenta” (1985) abunda en el tema realista manteniendo una a una las ideas defendidas en los artículos “El demonio del realismo” y “El ángel del realismo”.

Si hablábamos antes del cuidado en la expresión del detalle, de la importancia de lo sensorial, de la estructuración de la trama narrativa así como de la credibilidad de los personajes¹⁰⁷, se centra aquí en las pesquisas llevadas a cabo por Jakobson y Barthes al respecto sobre esta última cuestión para poder definir el realismo desde su antítesis, esto es, el no-realismo.

Pero, ¿qué se entiende por no-realismo? Según el propio Sastre asevera: “ausencia de detalles, funcionalidad orgánica de todas y cada una de las situaciones y muy débil sensorialidad.” (*ibidem*, 85)

Jakobson llamaría al resumen de estas palabras “Procedimiento D” y Barthes denominó este fenómeno “efecto de lo real”. Ambos se apoyarán en el concepto de verosimilitud pero no la verosimilitud en sentido aristotélico.

¹⁰⁷ Todos ellos constantes en la formalización de la teoría realista.

El procedimiento del primero consistiría en el extrañamiento de los propios personajes y, por consiguiente, del espectador ante una situación dada. Ante las dudas planteadas en el curso de la acción el público no puede sino cuestionar la realidad que se le muestra consiguiendo al autor una salida a otro plano paralelo al de la acción fabulística.

Mientras que Barthes realiza una serie de indicaciones sobre circunstancias concretas o sobre objetos que aparentemente no tendrían por qué aparecer en la acción y, sin embargo, ahí están. Precisamente ellos serán los que nos unan a la realidad a modo de cordón umbilical pues el resto de actos, ademanes y parafernalias decorativas cumplirá la función de ambientar la fábula en un espacio y época determinados. Aquello que desconcierte a cualquiera de nuestros sentidos conformará el núcleo de realidad cuya función es mantenernos alerta para no dejarnos arrastrar por la fábula.

El no poder concebir, como hemos analizado, la expresión del realismo sin su vertiente política, le lleva a cuestionarse cuán importante es el factor social dentro de un movimiento que, parece absurdo si no es dirigido hacia una sociedad que recíprocamente le da la vida. Esta funcionalidad ocupará prácticamente el total de la faceta realista convirtiéndose en su principal objeto de estudio.

4.3. El Social – realismo.

Sastre parte del “Social–realismo” para explicar lo que está sucediendo en su tiempo, y lo define como “el diagnóstico del más importante material literario y artístico con que cuenta nuestra época” (1993, 73). De hecho, será extensible al material novelístico, dramático, poético, plástico,... bajo esta denominación se encuentran fenómenos tan variados como el “realismo – social” mejicano, el “realismo socialista” ruso, la tendencia existencialista,...

Otro supuesto del “Social–realismo” consiste en la materialización de la libertad del autor como creador – artista, de esto se deduce que el arte también sufre un proceso de liberalización elevando su valor al estado de *categoría suprema*. Sin embargo, la revaloración artística ha desembocado en dos vertientes paralelas, de una parte, fundamenta el anarquismo que habita en el origen de todos los “ismos”, de otra,

conlleva un principio integrador que repercute, o se manifiesta directamente, en el espacio estatal, esto es, arte social.

Así podemos hablar de una *categoría temática*, una *intencionalidad* y un *tratamiento artístico* como unidades básicas de este fenómeno. La categoría temática del “Social – realismo” ha ensalzado como argumento principal aquellos problemas de la sociedad, en cuanto que repercuten en el ciudadano como individuo, es decir, conflictos existenciales que siempre han mantenido su vigencia a pesar del paso del tiempo, aquí encuentran cabida temas como la libertad, la responsabilidad, la salvación,...

La intencionalidad irá dirigida al cuerpo social con la única y poderosa excusa de revolucionarlo y purificarlo. Para ello el autor se sirve de efectos artísticos contribuyentes a expresar sus argumentos, pero éstos son trascendidos por la finalidad social, realizando una labor de meros ayudantes al objetivo colectivo, que es lo esencial, para inducir a la sociedad a una visión nítida de “realidad *in situ*”, el creador ha de convertirse en testigo presencial de la acción, eludiendo cualquier forma de evasión o subrealidades poéticas que adornen las sombrías circunstancias o tiendan a fabular dicha realidad.

El tratamiento artístico concluirá en la *emoción estética* siempre ligada a unos supuestos éticos, de forma que el ingrediente de fugacidad que se presupone a lo estético desaparezca a favor del fin último, purificar a la sociedad. Puesto que si consagramos la obra artística a la belleza/estética como propósito único, con el consecuente desplazamiento de la funcionalidad social (que por esencia le corresponde), nos estaremos limitando a redecorar unos historiales con objetos agradables, deleitosos que interrumpirán, y finalmente abolirán la sociabilidad del objeto artístico, por cuanto éste ya no es reflejo directo de la realidad vigente. No obstante los parámetros propios de la estética sufrirán un desarrollo positivo en el momento en que Sastre entiende que pueden y deben contribuir a la revolución social del teatro.

4.3.1. *La Estética como apoyo.*

La estética *per se* no se sustenta, flota en el vacío, es necesario un anclaje que una la forma artística con la forma conceptual, sólo de la conjunción de éstas se

obtendrá el objeto artístico completo. Aunque sabemos que la estética creó su propia moral “el arte por el arte”¹⁰⁸ cuya justificación última se encuentra en la belleza, muchos fueron los que adivinaron grandes dosis de ética en el origen de este “arte bello”. Sastre piensa que la evolución será decisiva como integradora de las variantes adoptadas por el fenómeno artístico, manteniendo que “se trabaja ya con la conciencia de que el fin del arte es trascendente al arte y hay que buscarlo en la esfera de lo ético.” (1993, 78)

En lo que respecta al teatro, considera que no ha sido afectado por la deshumanización a la que fueran sometidos otros fenómenos artísticos como la pintura y la poesía. Estas discusiones y falta de acuerdos sobre el objeto artístico son relativamente nuevas, ya en 1924, Upton Sinclair escribió una obra titulada *Mammonart* en la que se describían las mentiras que encerraba el arte contemporáneo sobre el fenómeno artístico. Sastre suscribe todas y cada una de sus tesis que quedan rebatidas por, diríamos, “contratesis”, clarificando el verdadero sentido conceptual del arte.

La conocida afirmación de “el arte por el arte” que encierra como principal propósito la perfección formal encierra un pretexto del autor a modo de defensa ante una posible incompreensión en la recepción del objeto artístico además de una regresión del contexto que enmarca al propio objeto. El gran arte siempre ha sido popular ejerciendo una acción profunda sobre el pueblo.

Los artistas deben construir su propia técnica, el peso de la tradición es patente, pero una cosa es construir sobre ella y otra muy distinta seguir sus cánones fielmente. No se debe caer en el *dilettantismo*, es decir, expresar el arte como forma de diversión, el verdadero arte mantiene de forma inherente la modificación de la realidad. Por tanto, afirmar que el arte no tiene relación alguna con la moral es mentir pues no hay más cuestiones que las morales, la moralidad sometida siempre al compromiso, como seres humanos que habitan en comunidad, dicho compromiso sólo puede entenderse desde su perspectiva social, de tal modo que deliberadamente o no pueda ser identificado con el término propaganda.

¹⁰⁸ Oscar Wilde opinaba que no había obras morales o inmorales, sino obras bellas y no bellas.

Las reflexiones sobre la Estética las elabora Sastre con una contundente cautela. Sabe que su estudio se divide entre aquéllos que la cultivan apoyando la máxima “el arte por el arte” y los que luchan por derrocar esta concepción.

Gracias a la situación española de postguerra, caracterizada por el vicio ideológico y la amenaza de un populismo ultra politizado, la Estética cobra más importancia que nunca pues se supone el único refugio seguro ante la inhibición de una política social – artística plural.

El planteamiento estético para Sastre no tendría sentido pues como dramaturgo reconoce el anacronismo de un debate cuyas conclusiones no afectan al panorama actual, como autor “de izquierdas” entablar una discusión sobre la Estética constituirá una traición al “antiesteticismo”¹⁰⁹.

Sus postulados estéticos han sufrido un cambio considerable con el paso del tiempo. En el comienzo de su trayectoria mantenía la hipótesis de que la doctrina estética se fundamentaba en el concepto de “hombre kantiano”, es decir, aquél que presenta tres estados autónomos, el primero correspondería a la razón, lo que le permite elaborar juicios lógicos pero inútiles para la totalidad de conocimientos sensibles, el segundo, muestra el campo ético, lo cual le posibilita una independencia individual regulada de forma autónoma, el tercero, la sensibilidad, espontánea y suficiente *per se* que desconecta de la comprensión logicista y moral. Es en este último nivel, donde se formularían los dictámenes propiamente estéticos, aparentemente desinteresados en lo concerniente a cualquier realidad determinada *a priori*. Por tanto, toda valoración relacionada con lo estético se origina en el tercer nivel, así queda totalmente aislado de los mecanismos que posibilitan las bases del imperativo categórico¹¹⁰.

La estética concebida desde el doble tiempo del “momento creador” y el “momento contemplativo”, ambos interrelacionados inevitablemente, reviste en numerosas ocasiones un conflicto de comunicación autor – público que finalizará con la desacreditación de éste, o bien un “arte” restringido a particulares minorías¹¹¹.

¹⁰⁹ Premisa indiscutible, principio básico para aquellos que escriben desde posturas socialmente comprometidas.

¹¹⁰ Las obras de arte serán juzgadas con los ojos del agrado o del desagrado, nunca con los resortes que originan el razonamiento lógico.

¹¹¹ Lo contrario incurriría en la concepción de “arte popular” tan criticado por el autor (populismo).

Es, precisamente, en esta interrelación donde se encuentra la clave para la comprensión de la polémica esteticista, es decir, según se plantee desde el “momento creativo” (afectando naturalmente al drama, novela, escultura, en definitiva, a cualquier otro género artístico) o desde el “momento receptor”, esto es, su captación por el medio social que la recibe.

Sin embargo, estos son los presupuestos de salida, su evolución reflexiva se encaminará a la disyuntiva planteada entre la “estética del compromiso relativo” y la “estética de la libertad pura” desencadenada por el creciente inconformismo burgués.

La moralidad de un sector de la burguesía en su vertiente didáctica niega la concepción de “el arte por el arte”. Por el contrario, la consolidación de la situación burguesa provoca que el teatro revolucionario se convierta en un teatro conformista tanto para un incipiente proletariado como para el autor más inconformista de esta categoría social, en su afán de romper con los lazos de moralidad y otorgar una autonomía al arte. “El arte por el arte es una superación del moralismo didáctico burgués; he ahí, creo, una clave para cualquier toma de posición frente o contra este principio.” (Sastre, 1998, 274)

Esta toma de posición declara una crisis fundamentada,

[...] desde la contradicción, que se produce entre la exaltación de lo individual y la necesidad de la convivencia. El pacto es denunciado desde los mismos supuestos liberales que lo hicieron “posible” (revolución) y “necesario” (convivencia). El expediente moral de que se echa mano para garantizar la convivencia social es denunciado por las instancias de la “libertad condicionada”. (Sastre, 1998, 275)

Los postuladores del arte por el arte contrariaron las tesis comunistas por cuanto tenían éstas síntomas claros de un componente ético – estético que no obedecían a la belleza de la idea revolucionaria factible en el seno burgués, pero también fueron contra el socialismo por no encontrar los posicionamientos de éste a una altura estética suficiente.

El problema que rodea a la concepción estética podría delimitarse desde un cuádruple carácter de polémica social (lucha de clases), la política (socialismo *versus*

capitalismo), existencial (destino frente a individuo) e ideológica (existencialismo contra marxismo).

Las posturas estéticas descritas bien desde la “estética del compromiso relativo”, bien como “estética de la libertad pura” tuvieron su representación directa como “vanguardia” la cual encuentra sus orígenes en los postulados del romanticismo, Kierkegaard¹¹², y, a la vez, en el arte por el arte.

De esta vanguardia nacerá el “existencialismo marxista” como propuesta de un ideológicamente renovado Sastre que se materializará en el “realismo crítico”, gracias a una toma de conciencia de la responsabilidad social y el entendimiento dialéctico con la Historia que sitúan la vanguardia en un contexto ultra – izquierdista. El tratamiento del “realismo crítico” se efectuará por un lado desde la tragedia, por otro, desde el fantasmagórico esperpento. Así lo constata el autor: “Se trata, sí, de un compromiso social que consiste fundamentalmente en comprometerse consigo mismo, sin otras fidelidades puestas en lo exterior; pues lo puesto ahora puede ser retirado “ya” sin otra responsabilidad que la responsabilidad ético – individual – ante sí mismo”. (Sastre, 1998, 282)

Para llegar a este punto Sastre parte tanto de una conformidad previa que puede bien denominarse arte por el arte o reformismo, como del socialismo. Una toma de conciencia plena propiciará la profundización de la izquierda en el realismo burgués convirtiendo a éste en un movimiento ultraderechista, el naturalismo.

El naturalismo, acogido en un principio por el dramaturgo como contexto del que parte el “realismo social”, será desechado después por entenderse como un modelo coartado que no abarca todas las posibilidades realistas.

El naturalismo presentará dos caras opuestas que nacen de él por oposición, esto es, el “positivismo”, como postura extrema y estranguladora del individuo en su componente personal y social, y la “vanguardia” como evasión rotunda ante esta sentencia prefijada.

¹¹² Partiendo de una forma evolucionada de un nihilismo consecuente de la negación de la historia (Hegel) y la teología (Dios) queda el ser para la nada, nihilismo ya existente en las tesis románticas, arte por el arte, que concebirán la vida humana como se concibe una obra artística, como una realidad inútil (*Esperando a Godot* de Beckett).

[...] el naturalismo consiguió verdaderamente, la casi total “absorción” del drama burgués en cuanto a sus posibilidades “inconformistas”, oponiendo al principio del arte por el arte el otro principio, tan emparentado con él, del “trozo de realidad” o sea, de la realidad por la realidad; al arte desrealizado se oponía la realidad “desartistizada”. El nuevo drama realista habría de surgir como negación dialéctica (no “esperpéntica”) del naturalismo, de la siguiente forma: la de lo “envuelto – envolvente”). (Sastre, 1998, 285)

Según Sastre, concibiendo las tesis realistas desde su dualidad, conocimiento (nivel individual) y política (nivel social), uniéndola al arte en su perspectiva “lúdica”, encontraremos la instancia de lo estético desde una proposición dialéctica.

De esto se desprende que el arte podría entenderse como afirmación / negación del juego, el conocimiento y la política. Estableciendo como camino unívoco en el problema pragmático que circunscribe el contexto estético a la imaginación.

El modo de relación con lo real, propio del arte, es pues la imaginación; instancia capaz de resolver dialécticamente las anunciadas antinomias y de abrir el campo propio de la Estética, desde el punto de vista “poético” o de la creación artística. La Estética se concibe entonces como *una crítica a la Imaginación*: Instancia que aparece (...) *constitutivamente articulada por lo real*. Lo imaginario no es, creemos, lo “absolutamente otro” ni aún en el nivel más puro de la fantasía. (Sastre, 1998, 366)

Los grados de la imaginación abordan cuatro parámetros, el práctico (reproductor), el dialéctico, el puro (fantasía) y el onírico.

Sastre concibe la Estética como una crítica de la imaginación en su naturaleza cuádruple, el nivel práctico correspondería al naturalismo, el nivel onírico a la vanguardia, el nivel puro al arte fantástico y el nivel dialéctico al realismo crítico y al realismo socialista.

El desarrollo profundo de la imaginación en el arte dramático cristaliza en el “mito”, esto es, lo que, desde la perspectiva aristotélica constituiría la fábula.

Afirma Sastre,

El mito es un “hilo conductor” entre el “mundo” (del escritor) y su lector o espectador; pero también es una “resistencia” (con terminología prestada de la física): une y separa los términos que comunica; y esta contradicción se presenta en el modo de lo “incandescente”: una “iluminación” de lo real (conocimiento) que apunta a una “toma de conciencia (política). (*ibidem*, 371)

Se produce de esta manera la consolidación entre las dos vías realistas mediante la relación dialéctica con los supuestos estéticos, ahora ya aceptados como válidos por contribuir a la conformación total de la obra artística, en este caso, el drama.

Estas reflexiones fundamentarán muchas de las concepciones realistas de Sastre, él mantendrá estos supuestos para cualquier forma artística concebible, sin embargo en la praxis se circunscribirá al teatro, más concretamente, a la tragedia.

4.3.2. *La tragedia en el Social-realismo.*

Pero, ¿qué es la tragedia para Sastre?, volviendo los ojos a Arthur Miller sostiene que es “la documentación perfectamente equilibrada de los momentos de la lucha del hombre por conseguir su felicidad” (Miller *apud* Sastre, 1993, 84), con lo cual Miller materializa, actualizándolos, los preceptos aristotélicos sobre la tragedia. De nuevo se retorna a las raíces para comprender que el verdadero concepto de tragedia es el proporcionado por los griegos, donde ésta alcanzó su forma definitiva.

“La documentación perfectamente equilibrada” es la “mímesis” de la teoría clásica, las acciones esforzadas para la consecución del equilibrio corresponden a “los momentos de la lucha”, de esas acciones se desprenden el horror y la piedad con su carga catártica purificadora anhelante por “conseguir la felicidad.” (Sastre, 1993, 84-85)

El mayor hallazgo moderno sobre la tragedia helénica ha sido la recuperación del concepto “purificación” aplicado al colectivo social. Pese a afirmar que actualmente no tiene sentido el debate sobre la *katharsis* como justificación moral de la tragedia o, por el contrario, como moderación “artística” de las pasiones. Sastre, ante las grandes tragedias de nuestro tiempo,¹¹³ es partícipe del alto grado de proyección social que alcanza el fenómeno purificador.

¹¹³ Recordemos *Horror y Miseria del III Reich* de Bertolt Brecht o *Justicia* de Galsworthy.

Las tragedias de este siglo presentan los mismos presupuestos de conformación y acción que las helénicas, no obstante, es evidente que los patrones funcionales han evolucionado, mas si el autor es capaz de crear el equilibrio trágico habrá conseguido su objetivo, es decir, si se respeta la esencia trágica adaptándola a las problemáticas vigentes, la proporción justa precipitará el éxito. Esto explica que corrientes dramáticas como el “teatro psicológico”, “teatro espectacular”,... estén abocados a fracasar, precisamente por elevar, tanto cuantitativamente como cualitativamente, unos motivos en olvido y detrimento de otros factores.

El concepto de equilibrio se sustenta principalmente en la trama, así pues el creador deberá mimarla como algo precioso, de la trama se desprenderá el resto de los actantes, la supervivencia trágica directamente de la óptima construcción de la acción.

La trama en la tragedia no es pesimista ni optimista, el ya mencionado equilibrio, también reside ahí. Son muchos los que rehuyen este género por las connotaciones negativas que posee (muerte, culpa,...) Sastre que defiende la equidistancia entre los dos polos, apoyando la existencia del optimismo como forma de apertura en la estructura cerrada, considera que esta negación ante hechos tristes y conflictivos no deja de ser un error por dos motivos evidentes, primero “los conflictos” forman parte de la existencia del hombre a lo largo de la historia, por tanto, negarlo sería incapacitar la existencia humana, segundo, esos mismos conflictos, trátense a nivel individual o al nivel social, se identifican plenamente con la finalidad trágica, que por desgracia, encuentra un fiel reflejo en la situación vigente, es decir, aparte de su poderosa función, es el único medio verídico que muestra su sociedad actual, la época histórica comprendida entre 1940 – 1975 no se hubiera expresado igual empleando como género la “comedia cómica”, por ejemplo.

Evidencias a un lado, la tragedia es el mejor mecanismo de tortura, teatralmente hablando, el espectador es sometido a una representación que lo escandaliza, lo agota, lo sobrepasa, pero lo curioso es que hablamos de un “suplicio pactado”, el público trágico intuye el producto que se le ofrece, sabe que va a enfrentarse con un tremendismo sobrecogedor, expuesto el reto, de él depende superarlo y reconvertirse o no.

¿Responde a un profundo masoquismo el espectador trágico? Se pregunta Sastre, creemos que no, porque el dolor provocado por la acción trágica parte de presupuestos definidos, esto es, una concentración de emociones combinadas en su justa medida, de las que ya hemos hablado¹¹⁴, despierta al público de su estado de letargo, de la indiferencia al dolor de los demás, existente e inevitable, activando en él la segunda emoción, encaminándolo a un patrón de conducta correcto, es decir, humanizándolo, dotándolo del poder suficiente para erradicar no sólo el dolor sino el motivo originario que lo crea.

Hablamos de *katharsis*, sí, en su perfección plena, esto es: “Para mí el sentido de la “katharsis” trágica hay que hallarlo, no en la operación de traslado de la realidad a la tragedia, sino en el efecto que la tragedia produce en la realidad: de un modo inmediato en el espectador y mediatamente en la Sociedad.” (Sastre, 1993, 99)

Queda desterrado, por supuesto, el concepto de espectador sádico que acude a la tragedia para complacerse con el “dolor fingido” de los personajes para regodearse en su propio “dolor superficial” de espectador. Cualquier tragedia que se defina en estos términos es una abominación del género.

Parece aclarado el papel asignado al espectador de tragedias pero, ¿qué conduce a un autor a escribirlas? Sastre opina que este escritor no siente ningún tipo de atracción por el horror y lo miserable, sin embargo posee una especial sensibilidad para su percepción en la existencia humana por lo que intentará a través de su expresión conseguir la salvación de los espectadores, redimirlos. La concepción de un mundo sin dolor o sufrimiento es una utopía infantil, ante esto el autor acude a la forma trágica para combatirlo, por ser la más idónea.

Por las anteriores consignas, la tragedia es el género dramático más adecuado, y por ende, el teatro como metaexpresión de ésta. Sastre sostiene,

El teatro es un buen compañero de la Revolución. El hecho revolucionario es la fuente del teatro político. En el escenario resuena la angustia social y los grupos revolucionarios expresan, a través de la voz de los dramaturgos, su esperanza en las nuevas formas. Estas son las dos caras del teatro

¹¹⁴ Nos estamos refiriendo de nuevo al *horror* y la *piedad*.

político: denuncia de horror y de miseria, por un lado; esperanza en nuevas estructuras sociales, por otro. (1993, 116)

Así nace el teatro revolucionario mejicano de signo parecido al ruso, en EE.UU. encontramos las resonancias sociales en las obras de U. Sinclair, Maxwell Anderson,... Pero el fenómeno teatral ha de fundarse sobre la visión de la realidad, ya que si no se diferencia el “tomar partido” del “ser partidista” los excesos, en cuanto a planteamientos, desacreditarán al propio teatro que los creó. Lo que Sastre denomina *engagement* no puede servir de fundamento, no ya sólo la teatro, sino a cualquier tipo de actividad social (artística o no).

“Ser partidista” cuando el objeto a tratar es la creación dramática significa anteponer la toma de partido a la visión imparcial del asunto, consecuentemente, la deformación de la realidad, no se corresponderá nunca con la verdad objetiva, el favorecer unas posturas en detrimento de otras (por ejemplo ensalzar al protagonista a costa de martirizar al adversario) ahogará la acción dramática puesto que no fluye libremente sino obedeciendo de forma rígida a un canon preestablecido y cegador. Este es el gran fallo del teatro político, de tesis,...

4.3.3. *Una nueva vía trágica: La tragedia compleja.*

Si anteriormente hemos tratado de aproximarnos a la tragedia ha sido con el motivo de establecer los parámetros en los que Sastre ha trabajado con mayor vehemencia al considerar que ésta se erigía en el género con mejor categoría a la hora de mostrar su postulado dramático.

También hemos mantenido en este capítulo que el hecho estético *per se* carece de valor cuando hablamos del teatro español de la segunda mitad del S. XX; esto lo hemos comprobado en Buero, se aplica a Sastre e incluso en posteriores capítulos tendremos la oportunidad de comprobar que esta máxima no sólo afecta al teatro nacional¹¹⁵.

¹¹⁵ B. Brecht tampoco concebirá la estética como un hecho aislado que no repercute ni es repercutido por el contenido. Además en un período histórico tan convulso como el que nos ocupa la idea de que cualquier obra de cualquier género sea guiada sólo por los dictámenes de la estética no sólo parece frívolo sino que resulta inconcebible.

Realizamos estas matizaciones con el único fin de que los temas que vamos a tratar a continuación partan de una base sólida sobre la que realizar nuestras aseveraciones.

Hemos puesto de manifiesto el motivo por el que Sastre elige la tragedia como género *único* para manifestar su mensaje. Cuando el propio autor se hace la pregunta de ¿por qué escribe? No responde que atienda a una necesidad comunicativa especial o que le urja comunicar sus reflexiones o dejar un legado a la humanidad. Su explicación más que clarificar asombra:

Escribe uno porque otros han escrito antes que nosotros, o, mejor dicho, uno no escribiría si antes no hubieran escrito otros y nosotros no hubiéramos tenido acceso a esas escrituras [...] uno aparece, como escritor, incurso en una tradición literaria, ante la que uno adopta posiciones que suelen empezar por la imitación de unos modelos, seguir por el rechazo de esos modelos y la pretensión de hacer algo por lo menos “nuevo”, y sigue y termina por una actitud más o menos equilibrada ante la vida y ante la literatura y el teatro, en nuestro caso, por ejemplo. (De Paco, 1993, 40)

Ya su posición como escritor viene marcada por una especie de devenir histórico, una especie de deber moral o compromiso con otros, algo que nace de su ser social más que de una necesidad de comunicación como individuo.

De ahí que, cuando describe sus etapas creativas no tenga el menor pudor en referirse a ellas como “evolución estética” porque para él, al igual que lo fue para Buero, contenido y forma son dos caras de la misma moneda. No concebirá su “misión como ciudadano comprometido con la literatura” sin una forma que muestre mejor el mensaje o sin un mensaje que se manifieste mejor a través de una determinada forma.

Él mismo aceptará unas etapas que le conducirán directamente a su gran aportación a la teatralidad: la tragedia compleja.

Como la mayoría de los autores, e incluso de los movimientos literarios, en un primer momento su posición creativa es experimental. Aquí según el propio autor cabe el simbolismo, expresionismo, surrealismo, etc. pero pronto vuelve al realismo puesto que éste constituirá el único recetario que propicie la aparición de la tragedia como forma de comprensión - comunicación ante la situación actual. Estas primeras tragedias

serán denominadas por Sastre como *tragedias puras*¹¹⁶ para separarlas de lo que luego se reconocerá como *tragedia compleja*. En las puras el autor es consciente de la importancia y la grandeza de este género para trasladar las preocupaciones así como la mala situación por la que atraviesa el ideario español. No obstante, en el fondo, son obras que siguen un patrón establecido, se respira la *doctrina aristotélica* y los héroes han de cumplir con su destino obedeciendo leyes no escritas pero universales.

Es una tragedia “al uso” y no queremos desmerecer con esta expresión la problemática (artística, creativa, funcional...) que conlleva crear una. Pero, como veremos a continuación, este tipo de tragedia no refleja en todo su esplendor el panorama actual. Ha de ser adaptada a los nuevos y terribles tiempos donde el *continuum* de la acción de los personajes se ve afectado y enrarecido por unas circunstancias complejas que se mueven en órdenes más diversos que aquéllos que eran atendidos en la Grecia clásica. Ahora la economía, la sociedad, el militarismo, Europa, la universalidad del mundo, en definitiva, la multiplicidad temática que rodea al hombre hará que éste no sea capaz o no quiera establecer un camino recto guiado por un deber exclusivo cuyo cumplimiento lo exima de cualquier castigo divino. Ahora el individuo se planteará si quiere ser redimido o si, por el contrario, quiere morir en pos de la consecución del martirio trágico preguntándose si merece la pena. La tragedia del S. XX es una tragedia más trágica que la preconizada por los griegos pues el ser humano se mueve en un mundo donde ante la falta de dioses el único asidero posible cae en boca de Nietzsche dejando al individuo huérfano ante una incertidumbre que se expande por todos los recovecos de su espiritualidad.

Sastre comprende que los postulados de Aristóteles no se ajustan y no tienen por qué ajustarse a unas situaciones complejas en las que toman relevancia hechos que en la época clásica no obtenían la más mínima consideración. Además la maraña social que plantea la postmodernidad crea sus propios cauces de creación y expresión¹¹⁷.

¹¹⁶ Dentro de las llamadas *tragedias puras* encontramos obras como *Prólogo patético*, *El cubo de basura*, *Escuadra hacia la muerte* y *El pan de todos*.

¹¹⁷ Hemos manifestado en este trabajo la teoría hegeliana respecto a que cada época alumbró sus propios movimientos y producciones y Sastre, desde una dialéctica histórica, es consciente de ello.

Nuestro dramaturgo afirma, en no pocas ocasiones, ser conocedor del hecho de que no todo lo que ha producido es tragedia, e incluso, se ha preguntado qué ha de poseer una obra para que se la considere trágica.

Yo me propongo escribir tragedias pero no necesariamente, porque se me ocurren temas no trágicos y que me parecen dignos de la mayor y mejor atención. Cuando he escrito mis temas del terror fantástico creo que ha quedado claro el carácter no rígido-programático-dogmático de esta empresa estética y social que es la tragedia: *rara avis* en la tierras de las Españas [...] ¿Dices que habría que hacer tragedias y tú no las haces?

Me hago yo mismo esta pregunta porque me interesa sobremano decir que yo nunca he afirmado que hay que hacer esto o lo otro, sino que he manifestado mis propósitos sobre las tareas que me han parecido más convenientes para el teatro y para nuestra vida; y es cierto que me ha parecido conveniente que hubiera un teatro realista y que hubiera un teatro trágico. (Sastre *apud* De Paco, 1993, 42)

De estas palabras se desprende la preocupación por mantener una coherencia que no siempre es factible pues la creatividad se expande por territorios que la rutina desconoce. Lo que sí queda patente es la importancia que conlleva la tragedia como género para transmitir unos contenidos concretos, aunque luego se puntualice que la temática del espanto, del sufrimiento o de la muerte no tiene por qué ser considerada dentro del ámbito trágico. Como ejemplo hablaré de Valle – Inclán y su estética del esperpento.

Trabajar la tragedia implica sumergirse en un mundo *cuasi* absurdo donde los límites del sufrimiento son insospechados y el personaje se sabe prisionero de unos acontecimientos que se han desencadenado sin que él actuara para ello formando una conjunción aniquilante hacia sí.

Cuando Sastre etiqueta algunas de sus obras con el calificativo de “complejas” está dando a entender unos parámetros que serán claves para la comprensión de la evolución dramática española. Esto es, fundamentado siempre en el concepto de tragedia por excelencia pero modificada en cuanto a que ha sufrido un cambio, un retoque que podríamos tildar de “necesario” pues el propio devenir histórico así lo demanda. Dicho retoque no es simple, en absoluto, pues versará sobre la transformación de categorías tan fuertemente aferradas al concepto trágico como es la de héroe.

Si veíamos a lo largo de este trabajo cuan importante es la doble naturaleza del héroe (social/individual), Sastre volcará casi exclusivamente su trabajo en indagar sobre la segunda con el fin de que el cambio fluya de dentro a fuera, es decir, transformación como hombre para poder contagiar a sus congéneres y, por tanto, a la sociedad.

Para empezar se cuestiona una parcela que, si ya existía en la Grecia clásica, es en el continente europeo del s. XX donde alcanza un cariz trascendental: la existencia.

El paso del tiempo ha permitido que el transcurso de movimientos como el Expresionismo, el Surrealismo, el Psicoanálisis, etc. sedimente modelando la conciencia /consciencia de un hombre que cuanto más gana desde el punto de vista social más perdido se encuentra a nivel existencial.

Este tipo de planteamientos dicen mucho sobre las situaciones límites (o ultimidades, como a mí me gusta decir) de nuestra vida: una situación cerrada en el sentido de que no tiene vuelta de hoja: el horizonte de nuestra existencia personal es ese grandísimo horror y esa asquerosidad que es la muerte. Hablar de situaciones cerradas es hablar de nuestra vida, y la literatura y el teatro tratan (por lo menos también) de esto, y punto. Intentamos hacer tragedia porque reclamamos la legitimidad de hablar de este destino, de un modo –y ese es nuestro caso, y por eso escribimos tragedias- no meramente agónico: protestando de la muerte, combatiendo a la muerte: muriendo con un grito de horror que encierra nuestra protesta: una protesta por la que emergemos –aunque nada más que sea para morir de otro modo- de la mierda que es la sepultura del sinsentido.

Eso por hablar del plano existencial: de las situaciones límites o, como acabo de decir, ultimidades. (Sastre *apud* De Paco, 1993, 43)

¿Quiere esto decir que no le merece la pena proyectar esa preocupación en la sociedad? No. Pero es conocedor de que la “masa” vive formada por individuos y éstos han de estar concienciados en una misma idea: “Pero queda nada menos que todo lo demás: el campo de la práctica social: el mundo de las luchas por la revolución de las sociedades humanas con el objetivo de que algún día la muerte sea tan sólo el destino último de nuestras vidas individuales y no una experiencia cotidiana en el mundo de la opresión social.” (*ibidem*, 43)

Cuando Sastre nos hable de hacer tragedias, y él mismo irónicamente afirma que “alguna ha hecho”, tiene presente los ingredientes que ha de mezclar para que el producto definitivo sea considerado como tal. En el momento en que se materializa la

idea de que sus primeras tragedias no alcanzaban el estatus que él consideraba necesario para abarcar el panorama actual decide hacer más elásticos los parámetros de este género. ¿Se puede identificar esta idea con una evolución de su dramaturgia? Seguramente. Pero el hecho que nos importa reside en la modificación de algunas de las categorías trágicas con la finalidad de que éste se adapte a los nuevos tiempos y el punto de partida establecido será, como decíamos anteriormente, el héroe.

Su nota de originalidad se basará en la irrisoria del héroe. Sastre va a centrar su atención en el individuo más que en la fábula o en el contexto externo. Será la actuación de este “héroe” la que marque la diferencia. Ahora el ser heroico no tendrá que demostrar nada porque su código de honor así lo estipule; ahora el héroe sopesará la situación e incluso se planteará salidas que puedan beneficiarle. El protagonista se humanizará para lo bueno y para lo malo ya que el poseer un código moral maltrecho no sólo será objeto de burla o escarnio a veces, sino que en otras ocasiones podrá confundirse con un antihéroe incapaz de solucionar tesitura alguna pues no es dueño ni de sus acciones.

La transformación de *héroe griego* en *héroe irrisorio* se producirá paulatinamente, es más, nos encontraremos con personajes perfectamente logrados, y otros que alternan acciones heroicas con hechos aviesos y claramente perjudiciales para él mismo y para la sociedad.

La evolución del héroe en la tragedia sastriana ocasionó más de un dolor de cabeza puesto que nuestro dramaturgo, sin desmerecer la tradición, quiso establecer un punto y aparte con fenómenos como el esperpento e incluso con el género tragicómico. Evitar que los espectadores no enmarcaran ciertas acciones en casillas equivocadas fue prioritario para Sastre que, por otra parte, disfrutó del camino hasta conseguir sus mejores *tragedias complejas*.

En los momentos creativos tuvo que enfrentarse a dos actuaciones contradictorias: por un lado existían criterios cerrados de una forma inquebrantable; por otro, demasiado amplios, faltos de acotación¹¹⁸.

¹¹⁸ Nos referimos al *horror* y la *piedad*, ambos conceptos aristotélicos y trágicos y, según Sastre, criterios poco definitivos.

Invertirá mucho más tiempo en encontrar su justa medida para modelar los personajes y no faltará quien, por acierto o desconocimiento, sitúe a sus obras en el ámbito del lumpen y la marginación, sin comprender que, aunque se tratara del primer caso, existe un fondo mucho más profundo y tenebroso que enraiza directamente con el gen primigenio trágico.

Ya en 1991 Sastre (*ibidem*, 44) ponía el dedo en la llaga afirmando: “vivimos los escritores de teatro por debajo del mínimo deseable. Los directores de hoy se están dedicando a Lorca y Valle – Inclán. Van retrasados en relación con la literatura dramática. Nosotros estamos escribiendo para un teatro futuro”.

Y es que ciertamente ha sido un adelantado en el ámbito teatral. Por desgracia, y esto es una constante en nuestra historia de la literatura, a España han llegado la mayoría de los movimientos estético – literarios tarde y, cuando han llegado se han recibido, cuanto menos, con suspicacias. En este caso el aparato logístico vive a años luz de las posiciones teóricas. Obras de Lorca, Valle, Benavente o Poncela funcionan ante un público que sigue viendo en el teatro *evasión* y *no acción*. Es lo que Brecht denominará el “antipúblico” aquél al que no le interesa ser formado. A ello debemos añadir la poca disposición del empresario teatral a la hora de invertir, afectado también del desconocimiento intrínseco de la dramaturgia, con lo que el autor se encuentra predicando en tierra de nadie, escribiendo para un público que no existe¹¹⁹.

Continuando con el tema del *héroe* debemos decir que al aproximarnos a su desarrollo encontramos similitudes con otros personajes que ha poblado el terreno literario español. A veces el nuevo héroe se sitúa en los límites del civismo y su conducta produce cierta repulsión en el lector/espectador¹²⁰. Sustantivos como *amargura*, *desconfianza*, *egoísmo*, *maledicencia*, etc. son aplicables al carácter “heroico” de un personaje que, a pesar de ello, responde a las trazas del ídolo. Esto nos recuerda a otros héroes de la literatura española que se han consolidado como referentes de personajes y esto ha sido gracias a la conjunción de características positivas y

¹¹⁹ Creemos que Buero entendió esta problemática y, donde unos ven acomodación o cobardía, otros vemos inteligencia y perspicacia ya que intenta hablar con ese público situándose lo más cerca posible de él para ir readaptando sus estructuras mentales y así conseguir su educación teatral, moral y social.

¹²⁰ Cuando hablemos de Sastre contemplaremos la dimensión propia del lector debido a los problemas que ha encontrado el autor para representar. Es por esto que su público se ampara en el plano textual más que en el espectacular.

negativas. Existe un halo especial alrededor de ciertas figuras de nuestra tradición literaria que los hace inconfundibles. La mezcla de sentimientos y acciones (condenables/redimientes) así como el coqueteo con un lado oscuro muy presente en el ser humano¹²¹. Este rasgo distintivo será una constante en la trayectoria novelística y dramática que en los siglos XIX y XX encontrando el relevo en autores como Unamuno o Valle – Inclán. A fortalecer dicha constante contribuirán corrientes como el existencialismo o la psicoanalítica reforzada por los vaivenes políticos, económicos y sociales que poblarán el siglo pasado.

El pensamiento unamuniano será compartido y recogido por Sastre para refrendar su ideario entre bambalinas. Siguiendo estrictamente los patrones de la tragedia elimina el azar y somete a sus personajes, sobre todo al que se erige en héroe, a la angustia que se experimenta cuando nos enfrentamos a situaciones radicales. En este punto la coincidencia con Aristóteles es evidente pero como bien aclara Juan Villegas en su artículo “La sustancia metafísica de la tragedia y su función social” (1967, 2): “Sin embargo, el fin aristotélico era moral: asignaba a la tragedia la función de purificar nuestras pasiones por medio de la conmiseración y el terror (catarsis). Sastre muy siglo XX, substituye la implicación moral por una existencial.”

Esta preocupación por recoger un sustrato filosófico general que abarca desde Heidegger hasta Sartre y que, en obras como *Escuadra hacia la muerte*, nos trae reminiscencias de Calderón o Lope, se sustancia en la creación de personajes como Javier, profesor y filósofo de oficio, con lo que Sastre no sólo demuestra su preocupación por explorar los contenidos más profundos del hombre sino que los concibe como lección que ha de ser transmitida a los demás. Esta tarea no es fácil como tampoco lo será asimilar los hallazgos encontrados: “Platón nos cuenta en el Fedro cuán terrible es para los mortales aproximarse al reino de las ideas. Son tan terribles y poderosas que su sola visión los puede aniquilar. El contacto con la raíz más profunda del ser nos puede conducir a la máxima sabiduría –la de los dioses que moran en la décima esfera- o a la destrucción de nosotros mismos.” (*ibidem*, 4)

¹²¹ Recordamos casuísticas referidas con anterioridad donde los conjuros, magia, locura, denigración sexual nos transportan a textos de *La Celestina*, *El Quijote* o del *D. Juan Tenorio*, hitos indiscutibles de nuestras letras.

Enfrentarse al concepto trágico *per se* puede significar bucear en unas aguas insondables donde no llega la luz, donde Dios no nos acompaña porque nos dejó hace tiempo y, profundizando entre grutas inexploradas chocamos de bruces con una realidad presentida pero conscientemente ignorada: lo absurdo de la existencia, su sinsentido. Un vértigo que expulsa hacia el nihilismo más aterrador, aquél que no mata pero mutila.

Ante la crudeza de lo que podemos denominar “etapa existencialista” Sastre reconvierte su angustia individual en preocupación social y, como veremos, Heidegger será sustituido por Hegel y Marx en una evolución lenta pero de paso firme en la que el autor trabajará en invertir sus fuerzas en el cambio de una actitud individual negativa en una actitud positiva de cambio social. Ya que nuestra vida carece de sentido buscaremos nuestras propias metas y éstas pasan por un férreo compromiso con la maquinaria social¹²².

Autores de renombre como César Oliva mantienen que Sastre no evoluciona ideológicamente como autor, esto es, podemos encontrar la misma temática en sus obras de juventud y en las que se centra la tragedia compleja. Los asuntos que martillean la creatividad del dramaturgo (sociales, políticos, morales...) son los mismos, ahora bien también es consciente de que el madrileño no se acomoda ni a fórmulas ideológicas ni a fórmulas teatrales establecidas, de ahí que el propio Oliva matice que existe una etapa en la que prima el realismo frente a otras donde la carga ideológica pesa mucho en su dramaturgia. Establecer una cronología de las obras que pertenecen a la tragedia compleja no es fácil por numerosos motivos. Para empezar las conocidas como tragedias complejas son fruto de una necesidad de ampliar los horizontes teatrales y conseguir mayor elasticidad en las fronteras de la tragedia, por lo tanto, Sastre llegará a ellas gracias a la experimentación y evolución sufridas en las tragedias puras. A esto debemos añadir las influencias de filósofos y escritores¹²³ que aportaron a su obra un perspectivismo oscilante entre el existencialismo más descarnado y el socialismo más

¹²² Ya vimos las razones que argumentaba sobre el porqué de su escritura.

¹²³ Apuntamos con anterioridad algunas figuras del campo de la filosofía que incidieron en la creación teórica y, posteriormente, dramática de Sastre. De hecho encontramos a lo largo de sus composiciones referencias claras, a través de “adaptaciones” dedicadas a esos personajes que gustan de caminar por el filo de la navaja como el caso de *La Celestina*. En cuanto a la influencia de otros autores (este tema lo trataremos en profundidad) podemos hablar de la influencia de Weiss, Piscator y, sobre todo, de sus tragedias de corte brechtiano.

activo. Otro factor que influye de manera especial en nuestro autor a la hora de intentar establecer una linealidad teatral es el hecho de que sus obras se escriben en una fecha pero ésta apenas corresponde con la de su estreno, si es que se estrena¹²⁴, ejemplo de ello es *Asalto nocturno* y *Oficio de tinieblas*, la primera escrita en 1959 y estrenada en 1965 y la segunda de 1962 y estrenada en 1967. Esta oscilación de fechas hace que sea complicado realizar un estudio de continuidad y posibles influencias en el autor, pues él mismo va cambiando desde que se escribe hasta su estreno, después vendrán las modificaciones¹²⁵, los tratados teóricos que irán siendo matizados conforme vaya puliendo su ideología personal e indiscutiblemente teatral.

Todo ello obstaculiza la labor de estudio de una abundante obra prosística y dramática. César Oliva (*ibidem* 220-21) se percata de la dificultad y apunta que aunque hay un cambio brusco de la tragedia pura a la compleja, se pueden atribuir conatos de ésta en obras anteriores:

En el mismo 62, en que termina de redactar *Oficio de tinieblas*, empieza una obra absolutamente distinta en la forma, aunque no tanto en el fondo *M.S.V.* o *La sangre y la ceniza* fue escrita precisamente entre 1962 y 1965, aunque no sería estrenada hasta 1976. Digamos que este paso de la tragedia neoristotélica a la tragedia compleja se produce casi de forma abrupta, aunque eso no presuponga que antes no mostrara algunas de esas formas de moderna tragedia.

Cuando tratamos la trayectoria teatral de Alfonso Sastre nos damos cuenta de que su concepción dramática gira en torno al término “reconstrucción”, es decir, con unos principios ideológicos y actanciales fuertemente fundamentados irá incorporando procedimientos e idearios desde la consideración de que podrían ayudarle y, por supuesto, siendo el autor afines a ellos. De ahí que no dude en seleccionar la tragedia pero, una vez elegido el género ha de reconstruirlo para que su mundo tenga cabida en

¹²⁴ Este hecho que aceptamos con normalidad en la mayoría de autores de esta época debido a factores como la censura, la situación política,... parece cebarse con Sastre encontrando éste verdaderos problemas a la hora de estrenar sus obras, de hecho esta tesitura se mantiene también durante el período democrático (véase capítulo VI).

¹²⁵ Si en un principio aboga por la representación basada en elementos tradicionales pronto proliferarán los elementos espectaculares; de los tres actos de *Oficio entre tinieblas* pasa a la segmentación en cuadros donde apuesta por la progresión dialéctica. Sastre no vacilará en realizar los cambios necesarios en el ámbito escénico en pos de favorecer su visión ética y social del mundo.

él. Para ello cambiará aspectos formales, inventará tramas o recurrirá a las ya inventadas; no dudará en servirse de todo aquello que sea necesario con el fin de engrandecer la creatividad.

Esta evolución o, mejor dicho, reconstrucción de su teatralidad puede resultar obvia sin embargo debemos ponerla de manifiesto pues, aunque el giro de timón parezca leve supone una transformación radical para el género trágico. Sastre asentado en la tragedia aristotélica se introducirá paulatinamente en el ámbito del existencialismo con la consiguiente reestructuración del género. Una vez situado en este punto conocerá los postulados de Brecht y sociabilizará su discurso pero pronto comprende que el enfrentamiento Aristóteles – Brecht es estéril, e incluso intuirá que tal realidad no existe, que el cuestionamiento realizado por B. Brecht no es más que una readaptación del género clásico al pensamiento actual. Esta idea posibilitará otro giro más de tuerca que confirma a la tragedia como instrumento imprescindible para la acción social.

Según Mariano de Paco en “La taberna fantástica, tragedia compleja” (1985), en el año 1966 Sastre se hallaba totalmente imbuido en el desarrollo de su tragedia compleja y de las palabras del autor al ser entrevistado se desprende que él ya era perfectamente consciente de la segmentación y “reestructuración” en su trayectoria teatral: “Tragedia neoaristotélica y tragedia postbrechtiana (es la tragedia “compleja” que yo digo y, ¡ay, no puedo hacer!). A este último campo pertenece mi teatro inédito en español: *La sangre y la ceniza*, *Crónicas romanas*, sobre todo.” (*ibidem*, 210)

De estas palabras se deduce que *M.S.V.* o *La sangre y la ceniza* marcan el comienzo legítimo de una nueva etapa más rica, compleja y dialéctica en el dramaturgo. La *tragedia compleja*, además de “anular” al héroe como tal se fundamentará en otras doctrinas que favorezcan su ejecución.

Frente al funcionamiento de la tragedia neoaristotélica que se basaba en el comportamiento de unas conciencias ante una situación límite provocando en la pasividad del espectador una convulsión extrema *ipso facto*, Sastre enfrentará al público/lector a un análisis exhaustivo de esas conciencias que no se regirán por patrones preestablecidos, sino que presentan comportamientos contradictorios, dudas y estados de ánimo cambiantes, en definitiva, hace a los personajes más humanos, y, por ende, más vulnerable al héroe. En palabras recogidas por Mariano de Paco del propio

Sastre: “El origen de la *tragedia compleja* está en la conciencia precisa de la degradación social, frente a la “no conciencia” (que lleva a la ilusión de la tragedia pura) y a la “conciencia hipertrofiada” de esa degradación (que conduce al esperpento, sea el nihilista de Valle Inclán o el socialista de Brecht.” (*ibidem*, 210)

La apertura a un perspectivismo más social permite mostrar a “héroes colectivos” a grupos sociales o a grupos de individuos unidos por un nexo común que, generalmente es el responsable del efecto trágico. Tanto el héroe individual como el colectivo aparecerá ninguneado en las obras complejas y para conseguir el efecto de menosprecio recurrirá a dos recursos indispensables: el humor y el lenguaje.

El humor¹²⁶, desde y hacia el personaje, permitirá un acercamiento por parte del público pero el autor se “cebará” tanto en enseñar una comicidad – ora hiriente, ora absurda – que conseguirá el efecto contrario, esto es, que el espectador/lector se aparte, se distancie de unas personalidades que considera ajenas a su vida y a su núcleo social más cercano. Comienza así un baile sostenido en un vaivén cerca – lejos que despertará la conciencia del concurrente comprendiendo lo que quiere mostrarle el autor: que la gama de grises es muy amplia y todos participemos de ella, sólo depende del momento y de la situación.

Un halo agridulce circunda tanto a la actuación como a la personalidad del personaje enseñándonos que la existencia participa más de la tragicomedia que de ambos géneros por separado pero sin restar un ápice de solemnidad al mensaje ya que, al igual que el efecto cómico contribuye a descargar tensión en muchas de las escenas también ayudará a dar mayor profundidad al personaje abandonando éste la categoría de prototipo y adquiriendo una redondez con la que nos identificaremos peligrosamente. Uno de los retos que se le presentan a Sastre consiste en no caer en la criatura esperpéntica y grotesca que nos produce un rechazo visceral y que impedirán la consecución de la finalidad trágica.

Buen conocedor de la versatilidad lingüística, recurrirá a los giros del lenguaje para conseguir el resultado cómico deseado. El idioma se erigirá en un bastón de apoyo obligatorio no sólo para comunicar sino para encauzar esa comunicación por los

¹²⁶ Más que humor deberíamos llamarlo *comicidad*.

recovecos sentimentales, existenciales y sociales de un público coartado por su tiempo. Sin complejo alguno el lenguaje adoptará mil formas. Aparecerá en pancartas, proyecciones, grabaciones, etc. El lenguaje se expande. Transmite, camufla, disfraza y ensalza cualquier situación o personaje. Contribuirá a plasmar mejor todo aquel recurso escénico que sea necesario.

Pero a través del lenguaje no sólo se potenciará dichos recursos sino que éste cumplirá una funcionalidad social. Sastre elegirá palabras sencillas, vulgarismos, expresiones malsonantes, etc. todo lo que considere indispensable para establecer una barrera entre la *eufónica lengua burguesa* y el resto de la sociedad representada. Pretende así un acercamiento a un sector presentado como tristemente verdadero y afín; nada que ver con el idealismo fingido y enrarecido de la burguesía¹²⁷. Ruggeri (*apud* De Paco, 1993, 254) lo describe así: “Es ésta la realización de un lenguaje, popular, sencillo, que caracteriza a los personajes trágicos-complejos sastrianos y que es la oposición contestataria al lenguaje burgués”. Todo por el espectáculo. Es por esto que dentro de una misma obra asistamos a diferentes registros lingüísticos, es decir, podemos contemplar fragmentos en los que el lenguaje nos resulte tremendamente trágico seguidos de otros cuyo aire sainetesco es innegable.

Como hombre de y para el teatro en todas sus dimensiones Sastre jamás “despreciará” forma dramática alguna¹²⁸. Todo por el espectáculo.

Para un sector importante la obra sainetesca es asociada con términos como “chabacanería”, “insustancialidad”, obras de tercera fila que jamás podrán competir con las de conocido renombre. Sin embargo, no conviene olvidar que el “populismo” mostrado por el sainete conecta directamente con un número nada despreciable de espectadores. Si el autor teatral es capaz de establecer un vínculo entre obra y público apelando al sainete insertado, en cierto modo, en una creación de “mayor categoría” no

¹²⁷ El recurso de usar la lengua como arma de combate será muy solicitado entre los dramaturgos que entendieron el teatro como lucha y acción. El propio Brecht representará esta tendencia.

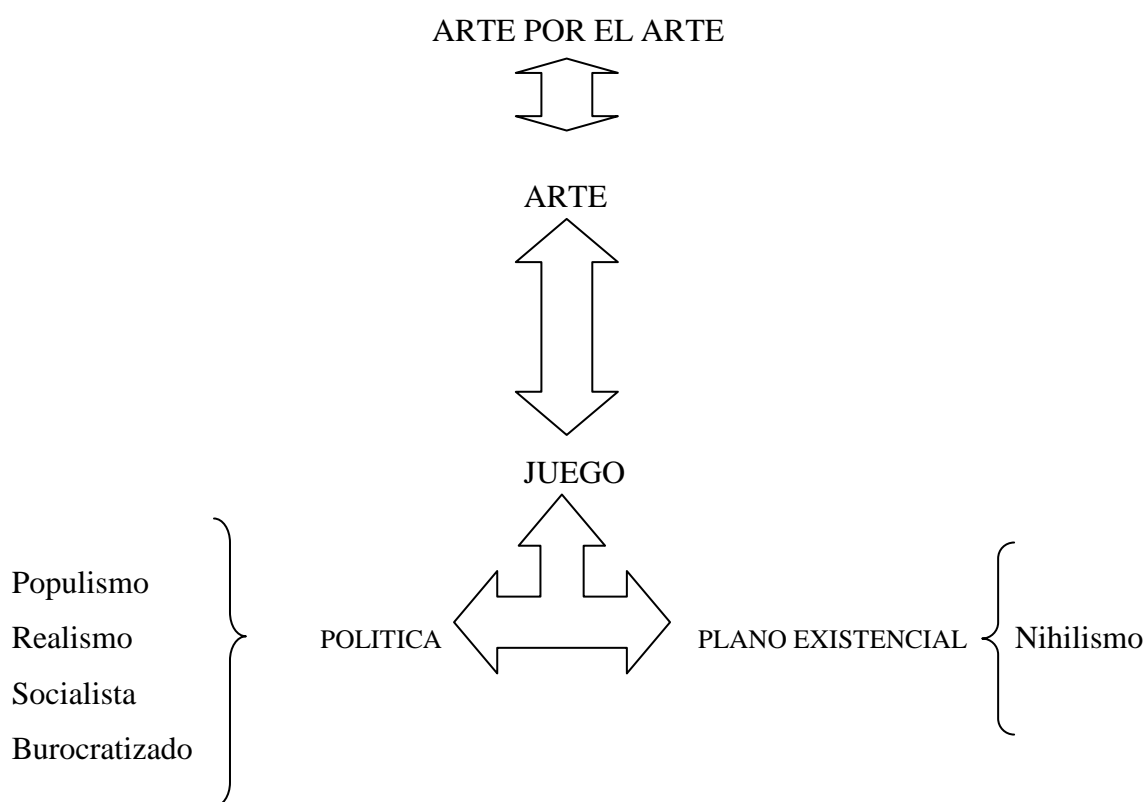
¹²⁸ El Sainete se convirtió en pieza casi maldita para los autores del s. XX. El hecho de que la crítica calificara a una obra como “sainetesca” o “con aires sainetescos” era considerado por parte del autor poco menos que un insulto. Tanto Sastre como Buero no renunciarán a “tocar cualquier palo” dentro de las diferentes piezas teatrales considerando, con buen juicio a nuestro parecer, que usadas con maestría todas constituyen fórmulas válidas para el engrandecimiento de la teatralidad.

sólo está consiguiendo comunicar sino que está demostrando el gran dominio que posee sobre el campo de su trabajo.

Dicha destreza, además de permitir el tránsito por fórmulas y códigos teatrales, posibilita el disfrute del autor en el momento de la creación concibiendo ésta como un juego del que hará partícipe al espectador/lector.

M. Ruggeri Marchetti, buena conocedora del teatro de Sastre, ya apunta en su libro *Il teatro di Alfonso Sastre* (1975) las pautas que conducirán al autor a configurar su prototipo de tragedia, corroborará nuestra tesis en la ponencia titulada *La tragedia compleja. Bases teóricas y realización práctica en "El camarada oscuro" de A. Sastre* (1977, 2): "El teatro de Sastre sobre todo en sus últimas etapas evolutivas podría situarse en el centro de un triángulo cuyos vértices serían la política propiamente dicha, la tragedia existencial, y el arte puro como juego."

Podría esquematizarse el planteamiento de Ruggeri sobre la tragedia compleja con una simpleza magistral:



Asistimos a la triangulación del mundo sastriano en el que todo ha de tener conexión e influencia mutua.

Para llegar a este nivel el autor ha comprendido que la *tragedia pura* resulta pueril, es un género inocente incapaz de reflejar las maquinaciones de la sociedad posmoderna. Esta creación recibirá el calificativo de “compleja” por dos motivos fundamentales:

- 1) La pretendida comunicación hacia el espectador-lector, así como la construcción del mensaje requiere una mayor dosis de elaboración y preparación por parte del autor.
- 2) La tragedia compleja resulta de la destilación de una serie de teorías artísticas-literarias y postulados filosóficos que han tenido que ser maceradas y asimiladas con sumo cuidado antes de ver la luz.

La “tragedia compleja”, es sobre todo una superación del “par dialéctico” [...] Partiendo del presupuesto de que la sociedad que se intenta purificar está degradada y de que lo trágico (al menos lo trágico puro) le resulta cómico, irrisorio, Sastre afirma que el autor que no sea consciente de esta degradación cae en la ilusión de la tragedia pura. En el otro extremo una hiperconsciencia lleva al esperpento disolvente de la tragedia, a lo grotesco. Alejándose también y superado el antitragicismo brechtiano, demasiado didáctico, Sastre propone un “producto” capaz de superar la barrera que supone esta degradación para penetrar en el espectador y sacudirlo por dentro. Este “producto” debe tener un “núcleo trágico” inmediatamente perceptible por el espectador, pero dada la degradación de éste, hay que proteger a este núcleo “complejizándolo”. (*ibidem*, 2)

Se puede apreciar que la diferencia con la tragedia griega es patente. Sastre recoge la herencia de dramaturgos españoles y extranjeros del s. XX para enrarecer y enriquecer una fórmula abocada, en cualquier caso, al éxito. Así continuará diciendo: “Son éstos en esencia los presupuestos básicos de la “tragedia compleja” que la sitúan lejos de una restauración de la aristotélica. Trátase pues de una tragedia que, ahondando sus raíces en el drama barroco español y en el esperpento valleinclanesco renovados a la luz de la lección brechtiana, asimila el teatro-documento (Peter Weiss).” (*ibidem*, 2)

Como podemos observar la culminación en la “tragedia compleja” requerirá la superación tanto a nivel teórico como práctico de cánones férreamente adheridos a

nuestra tradición literaria, suponiendo una verdadera revolución dentro del paradigma dramático.

Con anterioridad hemos calificado la posición que mantiene Sastre, respecto al espectador-lector, de “coreografía o baile basada en un vaivén”; aunque todavía no nos habíamos detenido en ellos avanzábamos lo que se conocerá como “efecto boomerang” o “estética del boomerang”. El espectador-lector es sometido a la alternancia de contenidos claramente trágicos, pertenecientes también a la tragedia pura, en los que se produce un efecto de *identificación* para después apartarlo bruscamente mediante signos con claros tintes de comicidad productores de la *distanciación*. El papel del *héroe*¹²⁹ en dicha coreografía es decisivo pues deberá mantener su posición oscilando entre componentes afectivos, grotescos, trágicos, de debilidad,... pero todos proporcionados en su justa medida para no caer en fórmulas dramáticas no deseadas.

La conjunción de tres teorías teatrales hacen posible la existencia de esta tragedia: Aristóteles, Valle y Brecht; Ruggeri refiere esta idea empleando una estructuración por niveles:

- a) el nivel trágico (identificador) > Aristóteles
- b) el nivel neutro (informativo/narrativo) >Brecht
- c) el nivel cómico-irrisorio (distanciador)> Valle

Nos vemos en la obligación de hacer una pequeña apreciación antes de continuar sobre un problema añadido a la dramaturgia de Sastre, su “falta de representación”. Esto obligará al autor a construir unas acotaciones mucho más elaboradas e intrincadas ya que el lector ha de asir el mensaje de la misma forma que el espectador. Desgranar la estructura teatral, tanto escénica como semiótica, en las indicaciones textuales obligará al autor a ser doblemente ingenioso en creatividad y en su posterior plasmación en el papel de la situación que el espectador presenciara en escena¹³⁰.

¹²⁹ Si bien aquí sólo hacemos referencia a la figura del héroe diremos, aunque sea obvio, que el peso de los componentes trágico-cómicos afectan a la totalidad del reparto a pesar de que el protagonista soporte la mayor presión.

¹³⁰ La minuciosidad en la elaboración de las acotaciones ha sido una constante en nuestros dos dramaturgos. La diferencia reside en que Buero se dedicó a ellas como un orfebre que mima su manualidad atendiendo principalmente a que el director de escena transmitiera de la manera más leal posible el mensaje pretendido por el autor; Sastre, con la creación de la tragedia-compleja, se ve abocado a cuidar sobremanera una de las más importantes vías de comunicación con la gran mayoría de su público: los lectores.

Antonio Díez Medievilla (*apud* de Paco, 1993, 242) llega a plantear en un primer momento, una especie de oposición entre los tres niveles:

Este planteamiento supondría que la tragedia compleja se configura como un teatro matemáticamente enfrentado por una parte, a la tragedia clásica y, por otra, tanto al enraizamiento trágico de la deformación esperpéntica, como al de su sentido épico, defendida por B. Brecht; es decir, un teatro enfrentado a las representaciones más genuinas y de mayor consistencia del género trágico a lo largo de su desarrollo.

Pero inmediatamente aclara su postura y conviene en llamar al proceso que permite la realización de la tragedia “síntesis regeneradora”. Díez Medievilla, en “A propósito de Alfonso Sastre y la *Taberna fantástica*” (1979), observa que no existe contraposición o contradicción alguna en su construcción; es más, constata que los elementos que han de ser combinados para formar el nuevo género aparecen en todas aquellas tragedias de Sastre que han sido calificadas como “complejas”, esto es, el sentido trágico posee su función catártica pero no equivale a la catarsis aristotélica sino a una toma de conciencia por parte del espectador de su “conciencia hipertrofiada”. Un héroe esperpéntico cuyo calificativo no obedece a su naturaleza sino al hecho de reflejar un mundo deforme. Y, por último, el distanciamiento del autor como narrador mediante la utilización de recursos como situar la obra en épocas históricas pasadas o combinar multitud de signos/símbolos:

Esto no impide que algunas de ellas se hallen enriquecidas con otros elementos, como *La sangre y la ceniza* o *Crónicas romanas* en que muchos signos (comunismo libertario, tortura eléctrica, Policía política, la Falange del amor, comunismo anabaptista, himno nazi, soldados con uniformes nazis, etc.) pertenecientes a la época actual aparecen mezclados como anacronismos con el contexto de la época en que se ambienta la obra (Ginebra en el siglo XVI, España durante la romanización) con notables efectos distanciadores. (Ruggeri *apud* de Paco, 1993, 262)

La obra *Tragedia fantástica de la gitana Celestina o Historia de amoor [sic] y de magia con algunas citas de la famosa tragicomedia de Calixto y Melibea* constituye un ejemplo perfecto en el empleo de métodos distanciadores. En esta obra el péndulo se decanta por un plano existencial que aborda el contexto de personajes individualizados,

el plano político-social quedará en un puesto secundario deliberadamente, así el autor puede mostrar la naturaleza humana en su más alto nivel de degradación y mantiene el tercer vértice, el juego, trastocando la génesis de la obra originaria sin llegar al extremo de que el público sea incapaz de establecer la asociación con la creación de Rojas. No obstante, los matices que desarrolla la obra brillan por su sutileza ya que Sastre recupera una obra para el presente y la transforma exprimiendo todos y cada uno de sus referentes. Gracias a la incorporación del humor, la distancia y la ironía se hace con la suya propia pero para que el espectador-lector pueda establecer diferencias ha de conocer muy bien el texto clásico¹³¹. Asistimos de nuevo a la existencia del componente lúdico como elemento motórico. Si en algunos pasajes la tragedia de Sastre puede ser calificada como chabacana por abusar de la temática vulgar y escatológica:

Sastre escribe una obra que representa [...] la necesidad del público de sentir y oír el lenguaje de los sectores marginales y, posiblemente, ver en el teatro, en el escenario a seres que defecan, sufren colitis, se quejan de los efectos de las enfermedades venéreas [...] el anti don Juan que no puede acceder a los deseos sexuales de la ninfa porque el cuerpo no le reacciona (Villegas *apud* De Paco, 1993, 267)

No es menos cierto que el público formado se convierte ante esta obra en la figura del “superlector”, lo cual nos vuelve a demostrar el dominio que, sobre los formantes teatrales, posee el autor. Villegas (*ibidem*, 268) ratifica esta postura:

La eficacia del texto sólo se pone de manifiesto en su plenitud si el lector maneja continuamente el referente literario y de qué modo su transformación sirve de instrumento para visualizar o conformar la imagen del mundo implícito: el mundo contemporáneo español. ¿Qué ha de suceder con el lector o espectador no familiarizado? Es posible que el mensaje sea otro y el disfrute sea otro. Para el lector o espectador culto, sin embargo, es una obra divertidísima, trágica al mismo tiempo, evidente en su compromiso ideológico y su referente histórico.

Recuperar *La Celestina*, aun renovándola, pone de manifiesto la actualidad de los conflictos mostrados en la original. Desde “la marginalidad” de su escritura y desde

¹³¹ Encontramos aquí otra similitud con Brecht: la especialización del público, la necesidad de un público formado.

esa postura “lúdico-traviesa” Sastre se puede permitir el lujo de escribir sobre cualquier tema y, lo que es más importante, no estar sometido a ataduras de estilos, ideologías predominantes y burocracias. *La Celestina* de Sastre aparece en un momento en que la sociedad se divide entre posicionamientos íntimos contradictorios pues daba la impresión de que para huir del halo dictatorial era necesario adoptar la estética del “reprimido-paleta” que babea ante la sociedad del “destape”.

La profundización en ciertos aspectos tratados en obras anteriores (lo grotesco, lo irrisorio) y la exploración de nuevos ámbitos que pueden expandir su creatividad a la vez que su conocimiento sobre la naturaleza humana vendrá con *Jenofa Juncal*¹³².

En esta tragedia los límites serán más forzados aún. El dramaturgo ante la necesidad de mostrar una degradación *in extremis* recurre a la mezcla del mundo real con un mundo irreal, fantasmagórico y macabro donde las criaturas se muestran en el esplendor de su deformidad.

Jenofa es creada ocupando, desde su nacimiento mismo, un lugar destacado entre otros seres femeninos que nos transportan a las acciones más horribles del ser humano, en este caso de la mujer. Medea, Arpías, Medusa,... componen un elenco que vuelve a colocar a las féminas en el centro del núcleo trágico¹³³.

A partir de ahora el vaivén del espectador-lector será sometido a un balanceo mayor y más brusco. Si antes el péndulo oscilaba entre el espanto y el risa, ahora nos moveremos entre el terror y la carcajada. Se diluye la figura del héroe, ya ni siquiera podrá ser calificado de “irrisorio”; directamente se ha transformado en *antihéroe* pues ni el contexto histórico, ni la sociedad ni su propia psique le permiten pertenecer a otra categoría. En lo concerniente a la mujer, Sastre dejará constancia de su discriminación. Para ello toma adjetivos caracterizados como “marginados”, Jenofa será gitana, prostituta y vasca, antítesis total de Medea, por ejemplo, hija de rey, esposa de héroe.

¹³² *La Celestina* fue escrita en 1978 y publicada en 1982, éste es el año de composición de *Jenofa* que se publicará cuatro años después.

¹³³ En la trayectoria dramática de A. Sastre la oscilación entre protagonista masculino/femenino es normal. No se ha decantado el dramaturgo por un sexo en particular, si bien en Grecia la mujer poseía una preponderancia destacada. Sí se aprecia en *La Celestina* y, en la obra de la que estamos hablando, una fuerza especial que responde a la personificación hechicera-bruja que tradicionalmente ha correspondido a psicologías femeninas.

Recalca de esta manera el completo aislamiento social y personal al que se verá sometido el personaje.

Resulta tan disparatado el ambiente en el que se mueve Jenofa y lo que representa que todo lo que rodea a la obra parece extrañamente cercano y, a la vez, irreal. Como Carolina Henríquez-Sanguinetti (*apud* De Paco, 1993, 273) afirma:

Esta faceta del grotesco permite que el texto, por ser una exageración, una sátira, pueda traspasar las barreras de la censura del sistema imperante [...] El dramaturgo utiliza elementos grotescos para reforzar la visión del mundo de una sociedad degradada, en la cual no existen héroes [...] Se aprecia una gran decepción por la sociedad y por los principios que la rigen manifestándose esto a través de la impotencia masculina y la desmitificación de los valores tradicionales españoles.

La complejidad del personaje de Jenofa como de la obra en sí hace que nos cuestionemos en qué punto de la producción teatral nos encontramos. La existencia de una continuidad es evidente pero, ¿nos quiere Sastre insinuar algún cambio conceptual en su dramaturgia haciendo desaparecer el héroe de la tragedia compleja?

Creemos que no. En este caso siguen exhibiéndose las constantes que alimentan la tragedia compleja pero también existen innovaciones que implican un grado más en la escala evolutiva. Partiendo de la reelaboración mítica, como ya hiciera en *La Celestina*, no sólo apela a la especialización del público sino que le pide que la acompañen es un viaje donde la tragedia se introduce en un mundo fantástico, de nuevo macabro y, es aquí, donde se establece el movimiento pendular en su submundo de enajenación y risa.

Comienza ahora a entreverse un componente nuevo que regirá gran parte de sus producciones posteriores. La naturaleza del terror, la fantasía perturbadora, los mundos sórdidos, las perversiones inconfesables, todo aquello que pueda inquietar a la naturaleza humana bien desde su interior mismo, bien producido por el contexto exterior al hombre, así como por sus propios congéneres, servirá para ampliar el marco trágico – complejo. En este círculo dantesco Sastre podrá incorporar de una forma natural, casi atendiendo a una demanda, el infierno de la locura, los momentos y pensamientos previos a la muerte, la comprensión lúcida de sentido de la vida cuando ésta se escapa. Todo ello intenta mostrar la podredumbre de la luz de nuestra

intransferible e íntima conciencia cuando la degradación social, y por ende, individual se ha extendido como una necrosis. He aquí la tragedia compleja. Éste será el nervio que apretará Sastre en el público para hacerle reaccionar antes de que sea tarde. La vida es otra cosa. Obras como *Los últimos de Enmanuel Kant* o *¿Dónde estás, Ulalume, donde estás?*, nos enfrentan cara a cara con estos mundos que amenazan desde la cotidianidad y en los que caer resulta a veces fácil, a veces tentador, pero siempre siniestro. En estas obras seguimos apreciando la estructura constructiva de tragedia aderezada con el componente “terror psicológico” que ya despuntaba en *Jenofa* y que posibilita a Sastre hurgar en nuestra psique hasta producir la catarsis llevando nuestro espíritu al grado máximo de inquietud.

El hecho de que el autor recurra a figuras míticas es revelador pues el mito no muere; el mito perdura, por lo tanto, el mito caracterizado negativamente se extiende como una sombra incorpórea y atemporal que todo lo ve y todo lo alcanza. Nos enseña así que los momentos, los miedos y las esperanzas son los mismos. Como si estuviéramos en una noria el hombre revivirá una y otra vez las sensaciones que ya sintieron sus antepasados y que sentirán sus descendientes. Ser conscientes de este hecho constituirá el primer paso para poder cambiarlo. Entronca otra vez con la más devastadora tradición del 98 en este caso con Azorín y su obsesión con el paso del tiempo tomado del concepto nietzscheano del eterno retorno.

El autor alicantino expresa esta emoción con unas formas bellas y contenidas a la vez que terribles en su trasfondo.

“Vivir – escribe el poeta – es un pasar”. Sí; vivir es ver pasar: ver pasar allá en lo alto las nubes. Mejor diríamos: vivir es ver volver. Es ver volver todo un retorno perdurable, eterno; ver volver todo – angustias, alegrías, esperanzas - , como esas nubes que son siempre distintas y siempre las mismas, como esas nubes fugaces e inmutables.

Las nubes son la imagen del tiempo. ¿Habría sensación más trágica que aquella de quien sienta el tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado el porvenir?¹³⁴

¹³⁴ Este fragmento pertenece al libro *Castilla*, más concretamente al texto *Las nubes*, y en él refleja el “sentimiento trágico de la vida”. Casualmente está inspirado en la obra de Fernando de Rojas y, al igual que Sastre, Azorín también varía el contenido.

Las palabras de Azorín casi nos transportan a un bucolismo que camufla el golpe de la interrogación final. En esto difiere Sastre, él muestra su particular visión desde “situaciones siniestras en las que lo fantástico nace de lo próximo y familiar”, en palabras de M. de Paco (1993) desde “mundos de pesadilla”.

Nuestro dramaturgo comprende que el devenir nos envuelve de manera repetitiva aunque con diferentes ropajes cada vez, y los vestidos actuales poseen una complejidad fruto de la modernización del presente y del bagaje que éste conserva.

A veces, más que aportarnos lecciones nuevas contribuyendo como material propedéutico, se nos aparece como un lastre pesado que nos ensarta impidiéndonos contemplar el futuro inmediato con claridad.

Desde el primer momento en que aparece la expresión “tragedia compleja” en *La revolución y la crítica de la cultura* (1970) Sastre apuesta por unos postulados reunificadores, esto es, marca un concepto de teatralidad en el que por separado poseen validez pero carecen de fuerza, sin embargo, cuando los unimos como si de un puzzle se tratara adquieren un valor universal que perdurará a través de los siglos. El dramaturgo, al vigor sorpresivo y renovador de la vanguardia, añadirá la superación de la tragedia impidiendo la caída en el nihilismo existencial. Fundamentará en la estética gran parte del peso dramático asegurándose que ésta no queda revestida de la superficialidad burguesa; para ello el público deberá conocer la forma y el fondo del “producto”. Esta cualificación repercutirá en una doble trayectoria. En primer lugar, supondrá la valoración total y global de la creación teatral como resultado de combinar creatividad y estética originando una obra de arte; en segundo lugar, el público “cualificado” entenderá que tiene ante sí un producto cuya magnitud aplicada a la masa puede cambiar el ente social. De aquí que surja y repercuta en el socialismo. Esta idea significará que, desde el primer momento cuente con un enemigo natural: el capitalismo.

Pero el que el autor sitúe cronológicamente el fenómeno teatral o, dicho de otro modo, el hecho de que aparezca “emparentado con referentes socio – económicos como el *socialismo* o el *capitalismo*, de manera antagónica, no debe inducirnos a error. El teatro que predica Sastre no se agota en un movimiento puntual social, histórico o cultural, nada más lejos de la realidad. Evidentemente recoge influencias del contexto

más próximo, a la vez que se rebela contra él basándose precisamente en esa cercanía. Pero no podemos olvidar que la raíz de este teatro bebe de los conflictos primigenios, de épocas ancestrales cuya naturaleza nace y muere en el poder que ejerce la divinidad. Los dilemas planteados no conocen de siglos porque su seña de identidad es la universalidad. Por tanto, tratarlos en la Grecia de Sófocles o en la Rusia comunista no es lo esencial porque esta tragedia nos contempla desde arriba, traspasa los siglos y pervive en el tránsito. La potencia de este valor es conocida por Sastre y así lo atestigua (1995, 79):

El *aquí* y el *ahora* de la obra del artista no es forzosamente el *aquí* y *ahora* de su propia vida [...] no escribimos, como individuos para la posteridad, sino para nuestros contemporáneos; pero no debemos sacrificar a esta actuación en vida la (posible) profundidad de nuestra obra. En la decisión de “escribir para los contemporáneos” hay dos factores diferentemente positivos: se quiere asistir a los efectos de nuestra obra, y se rechaza que el mundo del arte sea un mundo intemporal.

El arte deberá ser, como él especifica “inmediatamente “actuante” y largamente “superviviente” (*ibidem*, 80). Viendo el engranaje de todos los componentes asistimos a una fundamentación teórica compleja pero bien construida. El problema aparecerá cuando este sumario sea traspasado al mundo pragmático.

La sociedad no siempre es consciente de la relevancia de los hechos que le rodean. Abarcar toda la información posible sobre un tema en concreto analizarla, procesarla y someterla a juicio es una tarea ardua y casi faraónica para el público mayoritario que encuentra en el teatro espectáculo y no reflexión. Cuando Sastre afirma que la no conciencia de la degradación de la sociedad lleva a la tragedia pura o que esa misma percepción hipertrofiada termina en esperpento, no aclara cuál es el “camino de formación” que ha de seguir el espectador para forjarse en una especie de crítico teatral activo. Sin embargo, como ya hemos visto, para él es fundamental acotar el territorio y establecer límites que impiden la confusión de ese público que, cuando enjuicia desde la postura correcta, diferencia perfectamente al personaje trágico complejo del pirandellismo, del valleinclanismo o del brechtianismo.

A dicha concienciación del público ayudan sobremanera “estrategias” o “recursos” como el *efecto boomerang*. Como ya apuntamos páginas atrás, Sastre consigue la identificación aristotélica con sus personajes para después alejarnos física y emocionalmente de ellos participando de la distanciamiento brechtiano. Pero el *efecto boomerang* sastreano se recrea en una superación de los anteriores, esto es, el dramaturgo español comienza en sus obras una especie de coreografía respecto a sus personajes consistentes en un movimiento de cercanía/distancia estresante para el público/lector. Recordemos *Prólogo patético* en la que el espectador se identificará a lo largo de sus seis cuadros con Óscar, Pablo e incluso con la madre y el hermano de Óscar, Julio, en un complejo recorrido psicológico en el que posicionarse del lado de uno de ellos supone aniquilar a los demás. Ruggeri mantiene que el conocido como *efecto boomerang* sustenta en gran medida la tragedia compleja: efectivamente la enriquece y oxigena puesto que posibilita establecer múltiples relaciones “de ida y vuelta” no sólo entre los personajes sino también con el público con lo que Sastre termina cerrando el triángulo compuesto por su creatividad, sus criaturas y su público. Francis Donahue en “Alfonso Sastre and Dialectical Realism” conviene en que la satisfactoria unión entre “el dramatismo catártico de Aristóteles y del distanciamiento épico de Brecht” (1973, 208) cimentadora de su tragedia compleja y, sin duda, muy meritoria¹³⁵.

Sin embargo, no todo el peso de la tragedia recae en los ya vistos *efectos boomerang*. Durante esta etapa surge un nuevo componente relevante que coopera con la formación del personaje y que irá adquiriendo mayor importancia conforme vaya evolucionando la etapa trágica – compleja.

Antes nos enfrentábamos a un héroe irrisorio característico de un momento creativo bien delimitado, ahora dicha irrisoriedad ha tomado fuerza, se ha expandido y va marcando la transitoriedad hacia otra nueva etapa donde transmuta en germen natural, nos referimos a la comicidad.

¹³⁵ Somos conscientes de que la obra *Prólogo patético* pertenece a un período juvenil anterior a la etapa creativa ocupada por la tragedia compleja pero no cabe duda de que en ella podamos divisar numerosos recursos y situaciones dramáticas que serán desarrollados y reafirmados en el auge de la etapa que nos ocupa.

Partiendo de una triangulación cerrada, la tragedia compleja, se readaptará a las nuevas circunstancias tomando temas de la actualidad o recuperándolas del pasado con lo cual siempre mantiene un estado de continua evolución y reestructuración. Retomamos de nuevo las palabras de Ruggeri (*ibidem* 262-63) porque pueden aplicarse a cualquiera de ellas y concluyen con un acertadísimo criterio la cuestión que estamos tratando:

Como conclusión principal sobre la técnica de realización teatral de la tragedia compleja podríamos señalar una proporcionalidad directa entre “complejidad” y dispersión de los códigos de expresión teatral copresentes. Se trata, pues, de una diferenciación dentro de la fenomenología de la tragicomedia, pero mientras en ésta los elementos cómicos son independientes respecto al espectador y se hallan yuxtapuestos al ambiente, en la “tragedia compleja” tienen una precisa finalidad distanciadora en estrecha dependencia funcional de lo trágico sustancial de cada pieza. El resultado es un segundo aspecto que contribuye decisivamente a esta diferenciación: la debilidad, irrisoria y vulnerabilidad del héroe que constituyen simultáneamente su dignidad y su fuerza [...] La catarsis que estas obras producen es la única que Sastre encuentra válida: una catarsis compleja que no se produce sólo a través del horror y de la piedad, como la aristotélica, sino también a través de unos afectos más complejos. El carácter irrisorio que encontramos en la obra produce una purificación que tiene dos momentos: uno, el propiamente catártico en que se produce la emoción afectiva y el segundo que es la toma de conciencia de la situación, el momento diríamos reflexivo como un componente de esa catarsis. El espectador no se fija sólo en el horror y en la piedad sino que tiene que dar una respuesta intelectual, respuesta que se produce a través de esos elementos que son distanciadores pero también aproximadores.

4.3.4. *Una salida a la esperanza: La comicidad*

Para un hombre cuya vida va unida indisolublemente al teatro en todas las facetas que podamos imaginar (y aquí han sido tratadas algunas) resulta fácil y, el lector lo entenderá, enfadarse sobremanera con aquello que es el objeto y fin de su trabajo. Cuando Sastre pronuncia las palabras: “Ahí te quedas, teatro español, y que te zurzan, ¡Adiós!”, en las notas que seguían a *¿Dónde estás, Ulalume, donde estás?* lo hace desde la irritación y el enfado con mayúsculas ante la frustración que supone dedicarse en cuerpo y alma a una tarea que sólo le paga con ingratitud.

Este “airado golpe en la mesa” se ha podido entender, gracias al paso del tiempo, como el enfurecimiento de un padre hacia su hijo estallando en un instante para volver a

la calma días después. Debemos aclarar que Sastre no se enfada con su criatura, a Sastre le altera el teatro; un teatro con toda la parafernalia que esto conlleva que, le alaba en teoría, pero le repudia en la práctica provocando con ironía “un terrible desencanto en uno de los mayores y mejores dramaturgos vivos de nuestro país”.

Hablar de Alfonso Sastre es hablar de teatro; he aquí el motivo que justifica la calma después de la tempestad. De esta tranquilidad nacerán entre los años 1993-1997 obras como *Lluvia de ángeles sobre París*, *Los dioses y los cuernos* y *Los crímenes extraños*; trilogía compuesta por *Han matado a Prokopius*, *Crimen al otro lado del espejo* y *El asesinato de la luna llena*.

El arrebato de cólera no sólo le sirvió como desahogo público de su pensamiento personal sino que también supone un golpe de timón que encauzará su *modus operandi* y la teoría que lo sustenta por otros derroteros.

Abandona la “tragedia compleja” para introducirse en mundos no menos difíciles, los de la comedia. Son numerosas las obras que apuntan en esta dirección cuando aún trabajaba en los dominios trágicos pero necesitaba algo de tiempo y bastante hartazgo para sufrir otra vuelta de tuerca en su evolución personal y creativa.

De este estado surge *Ensayo general sobre lo cómico* en el que plantea sus nuevas líneas maestras para la consecución de una naciente teatralidad que ha evolucionado con el tiempo. Además Sastre refleja su inquietud al comprender el vilipendio sufrido por la comedia a lo largo de los siglos que, si bien se ha considerado género necesario, no ha gozado del ascenso a los altares como su compañera.

Virtudes Serrano en su artículo *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida) de Alfonso Sastre* (2008, 2) afirmará:

Ilustra la que, por el momento, compone la última etapa de su teatro y lo que es y ha sido su actitud ante los géneros dramáticos y ante la construcción de sus personajes y estructuras [...] lo cierto es que este *nuevo autor* sigue ocupándose, bajo formas diferentes de los mismos temas que en su etapa de “tragedia compleja” [...] la sola contemplación del índice ya resulta suficientemente sugestiva.

Las palabras de V. Serrano resultan en sí lo suficientemente elocuentes puesto que resaltan las directrices de esta nueva comprensión de A. Sastre.

Una vez que nuestro dramaturgo sufre el sinsabor del escarmiento y “reniega” del teatro como fórmula para acabar con su dolor, sobrevendrá un período de calma y sosiego abocado a la recapitación y, como hombre del / para el teatro, volverá a la lucha de la única forma que conoce: la escritura.

Esta idea fundamenta el empleo de las cursivas y la aparición de la expresión *nuevo autor* de la mano de Virtudes Serrano. No nos enfrentamos a un “nuevo autor”, sino ante un *autor renovado*.

Sastre resurge como el Ave Fénix adentrándose en una nueva etapa que no puede dejar de ser continuación de todo lo hecho anteriormente. Dicha etapa se decanta por una profundización escéptica en la esfera cómica infundida por el absurdo vital y el rescoldo trágico que adelantaba a un héroe alejado de la Grecia clásica. Si existe algo “nuevo” en esta etapa es la perspectiva con la que se enfrenta a sus fantasmas presentes y ésta no deja de ser el producto de una sólida y coherente evolución creativa.

Sus posiciones teóricas sobre la comicidad representan una estructura tripartita. El origen y la naturaleza de “lo cómico” constituirán el primer gran apartado dando paso a una serie de teorías que han consolidado la comicidad como el evento cotidiano y, en tercer lugar, la comicidad vista desde el ámbito personal aplicándola a sus obras y a sus recursos constructivos como un eje formativo más.

Como veremos a continuación Sastre trabaja la comedia lo mismo que lo hizo con la tragedia. Disecciona el género contemplando cada parte, cada elemento con suma precisión extrayendo la conclusión pertinente sobre su uso y aplicación al drama así como el efecto en el público. De nuevo hablará de “comedia compleja” porque ésta no tiene nada que ver con el chiste fácil o la risa boba, todo lo contrario, la carcajada que provoca trasciende el ámbito humano cuando el espectador comprende lo absurdo e irremediable que es el devenir de la vida.

Al igual que ocurría con la tragedia se establece una interactividad con el receptor, siendo éste el objeto último al que se dirige la “comedia compleja”. Sin su participación el sentido cómico no posee sentido alguno y, como ocurría en el ámbito trágico, se necesita un alto nivel de empatía y algunas dosis de inteligencia para comprender el género que ahora atendemos.

Vamos a desglosar a continuación las directrices teóricas señaladas por Sastre para la composición del género cómico y sus ramificaciones.

El dramaturgo se enfrenta al estudio de la comicidad empezando por la definición de aquellos términos que la sustentan. Así asistimos al repertorio de definiciones de la *risa*, la *gracia*, lo *cómico*, la *comedia* y la *imaginación cómica*. Ante la pregunta ¿qué es lo cómico? el autor afirma (2002, 11): “Lo cómico es una situación en la que coinciden dos series ontológicas ajenas, por lo menos, y a veces decididamente contradictorias”. A continuación explicará qué es para él la imaginación cómica: “Es una parcela risueña de nuestra capacidad imaginante (de nuestra imaginación dialéctica): Un modo de tratar nuestra imaginación con la realidad existencial y social.” (*ibidem*, 11)

Y, como si de un resorte se tratara, nos hace comprender que la risa y el llanto son dos caras de la misma moneda. Parece que el autor se maravillara ante el hecho de no haber “apreciado” con anterioridad la naturaleza cómica como se merece.

Este es el peldaño que inicia la escalada hacia la unión de ambos géneros o, mejor dicho, a la decantación de uno en el otro.

Cuando Virtudes Serrano mantiene que sigue tratando la misma temática se refiere, y con razón, a que Sastre no abandonará los núcleos centrales de su repertorio dramático más bien redefine la mirada hacia estos y, desde una perspectiva distinta, los abordará ofreciendo a su vez múltiples visionados de cada uno de ellos por separado¹³⁶.

Con la incursión del “héroe irrisorio” como *leitmotiv* sus obras cobran una dimensión de la que carecen las tragedias puras. Este héroe que en nada se parece al clásico, carente de coturnos y máscaras que actúa ora desde el miedo, ora desde la vergüenza, se convierte en la bisagra entre ambos géneros.

“Me caí del burro” afirmará Sastre, entendiendo que la tragedia no es la piedra filosofal a la hora de mostrar los sentimientos en el teatro. Lo entendió tarde pues según él los creadores de la tragicomedia supieron ver que la vida era más que risas o lágrimas

¹³⁶ Al igual que hiciera en sus tragedias complejas, Sastre juega con el espectador obligándole a cambiar de opinión sobre los valores de los personajes en numerosas ocasiones a lo largo de la obra forzándolo a sopesar continuamente el “acierto/fracaso” de las creencias morales de estos e impidiendo la identificación total con los mismos.

por separado y ampliaron los márgenes teatrales para crear un género híbrido que pudiera acaparar toda la grandeza y la complejidad de la existencia.

Y, aunque es loable, el reconocimiento realizado hacia estos autores no creemos que Sastre ejecute tragicomedias; ni antes cuando escribía tragedias y se encontraban factores cómicos, como señalaría: “Es el caso que yo mismo llevé a una obra que hice sobre el pobre Miguel Servet, cuya historia – que terminó en una hoguera mortal (una cosa nada cómica) – se desarrollaba con no pocas incidencias cómicas, sin que dejara de ser una *tragedia*.” (*ibidem*, 17)

Ni ahora que se decanta por la comedia ya que dicho género, como corresponde a la época en que fue creado, se encorseta en unos parámetros muy definidos que terminarán por asfixiarlo¹³⁷. Sastre realiza una labor más compleja que permitirá a su vez la longevidad del género en su mutación, pues, sin caer en los límites tragicómicos, amplifica el sentido de lo trágico llevándolo al campo de la comedia y, cuando se adentra en una comicidad pura, rescata los puntales de la tragedia que servirán de límite al aspecto cómico. De esta forma el público se enfrentará a un sinsentido perfecto y coherente que le reubicará en su mundo querido / odiado por ser lo único que conoce. Esta dualidad multiplicada todas las veces que sea necesario sobre sí misma se erige como la explicación ante actuaciones deleznable por parte del héroe¹³⁸ o ante la risa provocada por un acontecimiento trágico.

La mixtura conseguida impide separar los hechos trágicos de la situación cómica y viceversa.

Lo que Sastre ejecuta no tiene nada que ver con la tragicomedia. Estudia, detalla y estira todo lo posible los límites de cada género haciendo que coincidan no para representar el género intermedio sino para producir la visualización de situaciones contemporáneas y reales mucho más cercanas y complicadas por la cuantía de matices que las proveen.

¹³⁷ La tragedia y la comedia clásicas viven de unas normas de construcción y una temática cerradas y, aunque el género tragicómico mezcla ambas y amplía los motivos de su elaboración no se define como una pieza que se vaya reinventando o reconstruyendo a sí misma, como le ocurrirá a la novela, por lo que terminará perdiéndose.

¹³⁸ Hecho impensable en la tragedia clásica.

El bagaje socio – cultural así como existencial que posee la sociedad en que se desarrolla el pensamiento sastriano posibilita que tampoco podamos hablar de un intento creativo de tragicomedia moderna.

Tanto la tragedia como la comedia compleja rompe con creces cualquier presupuesto formal o de contenido preestablecido en su canon *per se*. Asistiremos a una remodelación de los géneros basada en una concatenación de múltiples causas y consecuencias oscilando continuamente en la gama de grises. El lector / espectador oscilará también según vaya marcando el autor para obtener la conclusión de que todo es relativo, los hechos y su gravedad dependerán del momento en que surjan y del conocimiento que poseamos sobre qué o quién los motivó. Por tanto, el lector se ve obligado a adoptar un papel difícil de ejecutar: convertirse en juez, pero no un juez tajante impartiendo justicia divina sino uno humano que ha de posicionarse dictaminando desde la confusión de la relatividad ofrecida por otros individuos como él.

La comedia de Sastre está más cerca de lo que se ha conocido como “tragedia de lo grotesco” en la que todo (lo bueno y lo malo) está abocado al llanto de algún modo. El propio autor afirma: “Arniches llamaba tragedias grotescas a este tipo de situaciones en las que o se ríe por no llorar o se llora porque da un no sé qué reírse.” (Sastre 2002, 152)

No debemos olvidar que este dramaturgo proviene de la creatividad inserta en la tragicidad, esto es, ha recorrido un camino en el que se perfecciona la tragedia hasta tal punto que no le queda más remedio que entroncar con la comedia pues el sentido de la vida es, de puro trágico, nihilista y, llegados a este extremo ante la nihilidad del ser humano, el “ser” sin sentido final conocido alcanza un nivel de absurdidad que no puede rebatirse o asimilarse sino desde la risa incrédula, aturdida y, finalmente, resignada.

Sastre mantiene el concepto de “serie” para fundamentar todo un devenir que se descompone en infinidad de circunstancias y condicionantes. Prácticamente es del todo imposible abarcarlos todos por las múltiples variables que conlleva cualquiera de ellos. Entonces, ¿cómo puede hablar de serialidad? ¿en qué se basa dicho fenómeno? El dramaturgo encuentra patrones comunes e ítems que pueden ser hallados e incluso exigidos, para que podamos hablar de una circunstancia “x”. Defendiendo la existencia

de un *locus* común que derive en una situación concreta apoya la idea de “biserialidad” referida una a la risa y la otra al llanto.¹³⁹

Cada una de ellas generará el sustrato para los dos grandes géneros, el cómico y el trágico, desprendiéndose del primero conceptos como “irrisorio”, “comicidad”, “ridículo” y, como veíamos con anterioridad, la “nihilidad” a la que Sastre calificará, con acierto de “poquedad”, esto es, la insignificancia humana en comparación con conceptos como tiempo, historia, eternidad o devenir. Ésta convive con la “pseudoplenitud” (idea falsa que posee el hombre sobre el origen cuasidivino de su naturaleza); ambas se mezclarán aportando sus propiedades identificativas. La poquedad pertenece a “la muerte, la esencia y la verdad”, mientras la pseudoplenitud habita en la “serie de la vida, la apariencia y de la mentira”. Ambas se irán trenzando conformando “el eje del fenómeno [...] la risa en sus distintos grados y significaciones, y en sus distintos y matizados planos de producción.” (*ibidem*, 154)

Como humanos no podemos deslindar una serie de la otra y, aunque desde la racionalidad sí somos capaces de abstraernos para sopesar el peso o el protagonismo de cada una en nuestra existencia, no poseemos el don de suprimir o alimentar la que nos es negativa y /o su contraria.

En este tramo de su producción, Sastre comprende que todo el énfasis puesto en la tragedia ha sido una labor “mutilada”, es decir, la magnitud del género trágico así como su proyección es reconocida hoy día como magnífica pero el no haberse percatado antes del “papel primordial” que jugaba la comedia en todo nuestro devenir ontológico se revela ahora como un hecho paradójico que nos dibuja una media sonrisa en la cara al pensar en nuestra “limitación”. Decimos nuestra porque hasta ahora Sastre ha sido uno de los pocos que han teorizado sobre dicho género desde esta heteróclita perspectiva.

Por otra parte, parece como si la comedia de repente se apareciera cual guinda de pastel reclamando su protagonismo, existente pero soterrado a lo largo de siglos, lo cual no deja de resultar más paradójico aún pues para llegar aquí ha tenido que remontar a la

¹³⁹ A modo de ejemplo Sastre establece tres series regidas cada una por el Ello, Yo y Superyo respectivamente; psiquiátrica y psicológicamente las tres aparecen bien definidas y estructuradas lo que no quiere decir que alguna de ellas en sí misma pueda presentar una “anomalía” e incluso, con mucha probabilidad, se mezclen entre ellas creando circunstancias nuevas que afecten a las series.

tragedia necesitando del estudio de ésta lo cual ha posibilitado su triunfal aparición. Manifestando con claridad incuestionable (*ibidem*, 240): “Sin olvidar que somos una masa de vida y muerte, de mentira y verdad, de enfermedad y de salud, en una encrucijada social de capital y trabajo, como infraestructura social (clases) de nuestra serialidad, que se expresa asimismo abriendo sus vías a las realidades fantásticas.”

Las palabras del dramaturgo son esclarecedoras y, si bien alguien puede afirmar que no descubre nada, sí responden a la, a veces imperiosa, necesidad de decirlo. Tal vez lo que resulta más innovador es el contenido de la línea final; esa abertura a otras “realidades” de naturaleza “fantástica”. Expliquemos esta cuestión. El propio Sastre manifiesta el interés de los filósofos griegos por ambos géneros, Platón nos aconsejará que el hombre debe dominar tanto la poesía trágica como la cómica “cuando se sabe tratar la tragedia según las reglas del arte, se debe saber igualmente tratar la comedia.” (*ibidem*, 1984, 238)

Los primeros “teóricos” comprendieron que estaban en la obligación de estudiar ambos planos debido a la incidencia directa mantenida sobre el individuo. La irrisoria forma parte de la naturaleza humana y ello conlleva la manifestación de la tragedia/comedia al cincuenta por ciento. Sastre comprenderá: “mis tragedias complejas son decididamente *tragedias en las que uno se ríe*; en eso consistiría mi invento, si es que lo hay.” (*ibidem*, 179)

La historia de la humanidad, los diferentes acontecimientos de múltiples ídoles (sociales, económicos, culturales, etc.) han dirigido las creaciones artísticas por determinados caminos que, en no pocas ocasiones, fueron reflejo de dichos eventos olvidando el espíritu subyacente. La historia, por desgracia, nos ha acercado más a la tragedia que a la comedia y aunque ésta surgía de vez en cuando (tragicomedia, tragedia grotesca, etc.) nunca reclamó con tanta fuerza su lugar como hasta ahora porque ahora surge del individuo mismo que se ve abocado ante los acontecimientos no desde los acontecimientos en sí y esto es lo que pone Sastre sobre la mesa en el s. XXI, la comedia de las lágrimas, la risa del héroe que permanece arrodillado antes de su ejecución. Recupera el sentido primigenio de la comicidad, el espíritu filosófico griego, para comprobar que no hay nada nuevo bajo el sol, simplemente se habían olvidado una

serie de casuísticas ya que las expresiones del hombre¹⁴⁰ han sido más relevantes que su propia naturaleza humana en sí misma.

Toda manifestación literaria, tanto dentro de la narrativa como dentro de la dramaturgia, que ha pasado a la historia con el reconocimiento de obra maestra ha participado de este *género* que ahora se nos desnuda en la teoría literaria. Así D. Quijote puede adscribirse a esta nómina participando de las categorías aquí tratadas en sus diferentes componentes estructurales (personajes, acontecimientos, disquisiciones filosóficas, etc.) Sastre, consciente de ello, lo aplica en la teatralidad pues, aunque Ortega y Gasset llamó nuestra atención sobre este descubrimiento, para el dramaturgo el género novelístico no puede equipararse en evolución al género dramático¹⁴¹. Esto le llevará a afirmar (*ibidem*, 219):

La superación de aquella dicotomía teatral entre lo trágico y lo cómico se produce, creo yo, no en la novela, como supone Ortega, pues la novela no había de resolver un problema que no estaba planteado en su ámbito, sino en el mismo teatro, con la creación renacentista y barroca, italiana y española, de las tragicomedias y todo lo que vino después, hasta ayer mismo, en el teatro español, con las tragedias grotescas (Arniches) o los esperpentos (Valle Inclán), y, hoy mismo, con experiencias como las más de las tragedias complejas y, ahora ya, con el fenómeno que puede desarrollarse de lo que nosotros hemos empezado a llamar las “comedias complejas”.

Sin embargo, debemos insistir en que el origen de la tragedia compleja es mucho más antiguo remontándonos de nuevo a la era clásica donde, por desgracia, la tragedia era mantenida como el género heroico y divino merecedor de todas las ofrendas y loores por parte de autores teatrales y filósofos. El propio Sastre, reseñando el efecto catártico de la risa es proclive a pensar que si Aristóteles se hubiera preocupado por el estudio del género cómico con más detenimiento habría dado cuenta de ello, situando a la *risa* en igualdad de condiciones con la *piedad* y el *terror*.

¹⁴⁰ Nos referimos a descubrimientos, inventos y acciones que a pesar de estar realizados por la mano humana han contribuido a su animalización o cosificación.

¹⁴¹ Al considerarse la novela como un cajón de sastre donde todo cabe y donde todo puede ocurrir gracias a la miscelánea temática y estructural, no cree el autor que haya de situarse en el mismo nivel que el teatro, cuyas reglas de forma y composición quedan más delimitadas, así como los subgéneros que en él se contemplan aparecen más definidos.

De una manera u otra, Alfonso Sastre ha sabido ver una variante genérica que define perfectamente el momento histórico en el que nos encontramos si bien el germen de dicha variante es tan antiguo como el género humano que le ha dado forma.

Al centrar su exégesis en la tragedia provoca un *continuum* dramático oscilante entre extremos que terminan tocándose. Valorando su trayectoria teórica apreciamos que era cuestión de tiempo que esto sucediera; ya en *Drama y sociedad* (1956) distinguía entre dramas monosituacionales (aquéllos que subsistían en apariencia de chiste largo) y los polisituacionales (aquéllos que posean la estructuración de chistes encadenados). En *Crítica de la imaginación* (2010) profundiza en el terreno de la ocurrencia asimilándola a espacios como la imaginación, lo imprevisible, la dilatación o el chiste y, es aquí, donde éste surge como el gran olvidado en los territorios narrativos y dramáticos: “Una comedia sería un gran y complejo chiste.” (*ibidem*, 250). La definición del DRAE corrobora su tesis “dicho u ocurrencia aguda y graciosa”. Parece como si se nos hubiera caído una venda que nos impedía ver; si para hacer humor habíamos reconocido que la inteligencia se constituía como elemento fundamental e incluso escuchamos en más de una ocasión a intérpretes la famosa frase: “Es mucho más difícil hacer reír que llorar”; ¿por qué no se ha valorado la comedia como es merecido? ¿acaso por provocar risa ha sido tratada como objeto de tales carcajadas y, precisamente por ello, no la hemos tomado en serio privándola durante mucho tiempo del mérito que le pertenecía?¹⁴².

Sastre, postulando que el dolor de la tragedia *es de verdad* y estableciendo el paralelismo *tragedia* igual a tortura, por tanto, el término *tragediógrafos* equivale a especialistas sádicos, reacciona comprobando que la risa es otra forma de enfrentarse a la realidad, distinta sí, pero igualmente de legítima. La risa barre todo lo presentado en la escena anterior y deja paso a una escena/realidad nueva que pretende sorprendernos haciéndonos olvidar lo anterior. En este sentido se emparenta con el sueño freudiano; éste nos libera de nuestra realidad consciente para que podamos adoptar otras situaciones, otros “papeles” que desahoguen nuestra existencia o, simplemente

¹⁴² No es labor nuestra realizar un estudio sobre los diferentes motivos que provocan o han provocado la risa a lo largo de los siglos pero cierto es que factores como la grosería, la chanza, lo grotesco, etc. aun provocándola han podido influir en su infravaloración de modo general.

descarguen presión de la olla express que es nuestro cerebro para que el “yo” pueda seguir con su existencia. El sueño, al igual que la risa, tendrá un poder reparador, terapéutico, en definitiva, catártico y, lo mismo que aquél se desvanece impidiendo recordar aquello que solíamos, la risa nos purifica dejándonos el sabor de un momento agradable y con esto sería suficiente para poder continuar, esto es, cambiar de escena. Por eso Sastre mantiene (*ibidem*, 260):

Hoy veo que la risa, fuerte o débil, no es más que un reconocimiento sorprendido, en la realidad, de otra realidad, con lo que se produce una especie de temblor [...] y luego [...] el orden ontológico es restablecido y cada cosa se pone en su sitio [...]. Las relaciones entre el chiste y lo inconsciente que Freud analizó son suficientes para que no nos extrañemos de este fenómeno: la desmemoria análoga de los chistes y de los sueños.

A pesar de ensalzar con gusto el poder de la comicidad, nuestro autor explica que nunca ha renegado del género trágico ni lo hará; es más, la risa compleja, aquélla que da lugar tanto a la tragedia pura como a la comedia pura es la única que merece la pena y ésta es difícil de plasmar artísticamente y de reconocer como espectador / lector. Dicha comicidad como no podría ser menos, se acompaña de un sentido inmanente revolucionario que desemboca en la rebelión cruenta o en la denuncia “pacífica”¹⁴³. Siempre se ha pensado en el grito dolorido o en el llanto como antesala de nuestro propio final, la negación ante la consumación total, ante el paso a lo desconocido, en principio el “no ser”, “la nada”; no nos hemos situado en la vertiente cómica de nuestra irrisoriedad vital y también trágica, si lo hubiéramos sopesado así tal vez contemplaríamos la carcajada como último escalón de bajada ante la inexistencia.

Esto es lo que procura Sastre. A partir de ahora, sin desmerecer la tragedia como género (y filosofía) incluirá en su contexto creativo al otro género anhelado: La comedia, esperando de ella lo mismo que le ha exigido a su gemela antagónica. Ampliará su abanico teórico consecuentemente como lógico paso evolutivo comprendiendo que la fuerza de ambos géneros unidos posee una magnitud inconmensurable.

¹⁴³ Pensemos en autores como Carlos Muñiz o Miguel Mihura e incluso “las astracanadas” de Muñoz Seca, humor al fin y al cabo aunque desde diferentes ideologías y perspectivas.

4. 3. 5. *El teatro de las ideas.*

Cuando hablamos del teatro de las ideas pensamos inevitablemente en la ideología. Ya en el apartado 4.3.2. analizábamos algunos de los inconvenientes que actúan en detrimento de la naturaleza teatral. Sastre, aparte de advertir sobre estos peligros para el teatro, en el que se suele incurrir a menudo, realiza una crítica sobre la concepción originaria de lo dramático, esto es, la idea primigenia. El intelectualismo del que parte el autor para elaborar su obra es, hasta cierto punto conveniente, sin embargo, existe lo que podríamos llamar “estados irracionales” que contribuyen cuantiosamente a dicha elaboración, de la conjunción de ambos planos, el intelectualista, y lo que denomina Sastre “antiintelectualista” se puede comprender coherentemente la creación dramática. Rebate el autor, por consiguiente, parte de la teoría aristotélica que fundamenta, como causas naturales de la acción, al carácter y las ideas, puesto que Sastre considera que éstas “no se hacen patentes hasta que se produce una situación reveladora” (1993, 126), con lo cual hay que admitir la combinación de ambos planos como actantes directos.

Nos encontramos de nuevo con la crítica al “teatro de las ideas”, o teatro ideológico, por calificar de erróneo los posicionamientos que anteponen un ideario a una realidad total, “de tal modo que el drama es, muchas veces, o siempre, una forma de *conocimiento*, y nunca, o casi nunca, una forma de expresión de lo ya conocido por otros medios (intelectuales).” (Sastre, 1993, 128). Una vez tratado el significado íntimo de la creación teatral y el contexto en que ha de producirse dicha creación, veamos qué problemas se plantean a la hora de abordar su funcionalidad.

4.4. La función de un teatro social – realista.

Los conflictos que subyacen en el terreno de la función del teatro son, paradójicamente, de nomenclatura, o lo que es lo mismo, de terminología. Son muchas las expresiones para enfocar la sociabilidad teatral, encontrando, por ejemplo, “la función social del teatro”, “la intención social de la obra dramática”, “teatro social”,... Evidentemente, lo que aparece como una disyuntiva de términos esconde una gravedad más profunda.

Partiendo de la base de que todo teatro es social, en diversos ámbitos se infravaloró la extensión de este significado porque fue identificado con un teatro del proletariado, abocando al fenómeno teatral a la formación y exclusividad de un grupo social y a la consiguiente concienciación de clase repercutiendo en la posterior y conocida “lucha” entre ellas. Con estos planteamientos el teatro es tildado de “antisocial”.

Esta exposición, dependiendo del punto de vista, adquirirá significados diferentes, “para un comunista, el Teatro considerado antisocial por los conservadores es el verdadero teatro social” (Sastre, 1993, 130), desde esta perspectiva, el teatro que se estaba realizando en España en los años 50 y posteriores es “antisocial” ya que sólo representa a un sector muy específico de la sociedad, la burguesía.

Pero si el teatro es social por naturaleza, ¿no caemos en una redundancia cuando hablamos de “teatro social”? La respuesta es no, ya que cabría distinguir entre una metafunción que afectaría a cualquier género dramático y subyacería bajo cualquier forma que adopte el fenómeno teatral y otra, exclusivamente denominada función, cuyo mensaje, contenidos, medios, técnicas,... todos los elementos de ese teatro estarían al servicio de una función específica, la social. Dicho de otra manera, todo fenómeno dramático obedece a una función social general, pero dentro de dicho fenómeno existen unos concretos que participan de la función social desde unos presupuestos e intereses determinados, pretendiendo obtener unos resultados concretos, por tanto, este sector teatral poseería una doble funcionalidad social, las cuales son complementarias nunca opuestas.

Estas formas dramáticas específicamente sociales parten de dos vertientes, una objetiva (realidad recogida por el dramaturgo), otra, subjetiva (intencionalidad del autor al fabular dicha realidad). La temática de estas formas siempre versarán, según Sastre, alrededor de “realidades dramáticas en que están interesados grandes grupos humanos” (1993, 131). Esta afirmación es susceptible de dos matizaciones, primero, no se sacrifica el individualismo en pos de la colectividad, ambas presencias interactúan entre sí, segundo, la premeditación del autor juega un papel importante puesto que de su propósito depende la futura resonancia de lo expresado en la sociedad.

La semilla de la teoría teatral está plantada, sólo falta su germinación, y ver en qué condiciones y qué horizonte se propuso Sastre para llevar a puerto su cometido. No debemos descuidar la gran capacidad de este autor a la hora de enfrentarse al hecho teatral, esto es, vive el teatro en todas sus manifestaciones, autor, teórico... circunstancia que le lleva a concebir la creación de varios grupos abordando las formas dramáticas desde la praxis, así surge T.A.S. (Teatro de Agitación Social) desde un decidido activismo teatral, cansado del maltrato al que estaba sometido el fenómeno teatral por no pocos sectores (críticos, empresarios, autores...) planteada su postura desde la más necesaria subversión, se suma a las recientes reivindicaciones europeas sobre el crecimiento de un teatro nuevo con renovados fines.

Sobre la palabra “vanguardia” se trataron de edificar unos supuestos muy específicos respondiendo a una ideología bien asentada, sin embargo, el término encierra diversas materializaciones, Sastre reconoce, principalmente, dos, ante ellas no duda en su elección. Nos referimos a lo que el propio autor denomina “corriente mágica” (respondiendo a un teatro de magia) frente al “teatro de angustia”, más adelante veremos cómo esta terminología evoluciona dentro de su teoría, siendo si cabe más crítico aún ante ciertas posturas. El teatro de magia, en sus representaciones de mundos ideales, cimentadas en claros fines evasivos, sufre la cólera de corrientes como el existencialismo, neorrealismo, y en general, todo el frente cultural “social – realista” al que pertenece el teatro de angustia y que Sastre suscribe sin ningún tipo de reserva.

El teatro de angustia, el mismo que se pretende desarrollar mediante el T.A.S. mediante un revisionismo histórico pretenderá la superación de las circunstancias vigentes fundamentado férreamente en un historicismo que aporta contextos semejantes a los de la actualidad. Sastre defiende un posicionamiento en la realidad histórica patria, es decir, aunque su concepción teatral no pretende acotarse en absoluto a la realidad española pudiendo ser aplicado a la realidad universal, en un primer acercamiento recurre a los grandes mitos trágicos que habitan en la historia teatral española.

Bien es verdad que las máximas solicitaciones del teatro moderno no hay que buscarlas en la historia, sino en el contorno social que prefigura las características del drama, pero tampoco surge el drama moderno a espaldas de la historia, sino contando con ella. Y en la historia encuentra el drama moderno una causa ejemplar: el teatro clásico español. Sobre este punto no se ha escrito –

que yo sepa – demasiado. Y a la hora de hablar de la importancia de los mitos clásicos en el teatro moderno no debería desdeñarse el estudio de la presencia y actualidad de los mitos del drama clásico español. (Sastre, 1993, 154)

Esta sería una de las posiciones de las numerosas que posee el “realismo” como fenómeno globalizador de teorías filosóficas, artísticas, estéticas, ...

La definición de realismo se realiza, en numerosas ocasiones por la exclusión de lo que no es. Así ante el enorme listado de “ismos” abstracismo, subjetivismo, vanguardismo, formalismo,... Sastre incluye el “populismo”, “objetivismo” y “posibilismo”, como futuros soportes realistas, sin embargo, el debate que pretendía desencadenar con tales añadidos nunca se produjo, y el paso del tiempo desenmascaró la naturaleza de los mismos. El “populismo” desembocó en una especie de experimentalismo incapaz de corresponder a grandes tentativas literarias, las posturas “objetivistas” se consideraron con carácter retrospectivo con la consecuente falta de vigencia para afrontar *in situ* los movimientos artísticos posteriores, en cuanto al “posibilismo”¹⁴⁴, Sastre afirma que su verdadero rostro es la “autocensura” y la “integración”. Ante semejante panorama, el autor reconoce que el pretendido “teatro realista” no pudo llegar a crearse debido a la interposición de obstáculos provenientes de diversos ámbitos que invalidaron su función, esto lejos de significar un abandono de su empresa, produce un efecto altamente estimulador para proseguir abordando el tema desde múltiples directrices.

Para ello comienza por cuestionarse el concepto de “arte” como inductor a la construcción de cualquier fenómeno artístico y llega a la conclusión de que el arte es realista desde un concepto dialéctico frente a la concepción escolástica defendida por Zola o A. Antoine.

El arte considerado como representación de la realidad, entendida ésta como una revelación histórica para el ser humano, consigue hacer de dicha realidad un elemento socialmente progresivo, en esto consiste el compromiso social, por tanto, cualquier coacción externa a la conciencia moral ha de ser rechazada. Del arte también se desprende el concepto de justicia, puesto que al revelar la realidad, se podrán interceptar

¹⁴⁴ Más adelante tendremos la oportunidad de estudiar en profundidad la concepción sastriana respecto a esta cuestión (ver apartado 4.5.)

los fallos y aciertos de la misma, y por identificación, de la sociedad. Para ratificar el compromiso es irrelevante la declaración política o apolítica, siempre que exista una voluntad de acción tanto en el plano teórico como en el práctico. La primacía de la sociedad sobre el arte es incuestionable, se prefiere vivir en una sociedad justamente organizada donde no hubiera obras de arte, a vivir en un mundo injusto primorosamente bello.

Por consiguiente, si se da cabida al arte, su función será *ex profeso* transformadora, debiendo obedecer en todo momento a su concepción artística, es decir, ateniéndose al ideal de “obra bien hecha”, todo lo que no se corresponda a esos patrones será inútil estética y socialmente.

De estas palabras surge el “social–realismo” como un “arte de urgencia”, aunando los supuestos anteriores y vista la circunstancia histórica española parece que no quedaban más salidas viables. Algunas de las bases más sólidas del “social –realismo” es que repercute en la totalidad artística y literaria, tanto a nivel nacional como internacional, independiente de cualquier atisbo ideológico o religioso, mantendrá como primeros y últimos los problemas que plantea el arte como tal, pero siempre contemplando el conjunto de la sociedad, de ahí que se defina como integrador.

Por supuesto este fenómeno artístico y social también será definido por la categoría temática, que como ya ocurría con la tragedia, suscribirá los grandes argumentos que preocupan al ser humano, tanto en su aspecto individual como en el sociológico.

La índole de la intencionalidad versará sobre la purificación social que se pretende, esto sólo se conseguirá si el arte se pone al servicio de la creación, cuando el efecto puramente artístico es trascendido, se justifica el propósito y la finalidad del autor.

El modo de tratamiento artístico al autodenominarse “realista” presupone al creador como un testigo directo de la realidad, que reflejará fielmente sin evasivas ni adornos, muy cercano al planteamiento naturalista, el cual es considerado por Sastre la madre del realismo actual¹⁴⁵. La emoción estética tiene sus bases en el núcleo ético que

¹⁴⁵ Con el tiempo Sastre abandonará la idea de concepción naturalista como fundamento del Realismo, “el naturalismo no es más que una de las formas, y la más precaria, del realismo; un *exceso* (provocado como

permanece en el espectador cuando lo puramente estético se desvanece, apareciendo la proyección “política” de la obra.

Se pretende con ello la creación de un “arte como construcción”, huyendo tanto de los dogmatismos ideológicos excluyentes, esto no significa que no se puedan convocar distintas formas de pensamiento, como de un constructivismo a ultranza que desembocaría en una precisa planificación del objeto artístico, en la uniformidad de estilo y de técnica.

Cuenta el realismo con otros enemigos, no menos poderosos, como el realismo no didáctico promocionado desde la burocracia estatal. Ante éste, Sastre reivindica la tragedia como expresión de lo doloroso, a medida que avance la sociedad lo trágico se irá reduciendo.

En un primer acercamiento al estado de la cuestión por parte del autor, realiza una crítica a los denominados “casticistas” reivindicando el “exotismo”¹⁴⁶ en su existencia retroactiva y su necesidad de empleo en las obras artísticas, pero matiza que el distanciamiento debe plantearse de forma diferenciada si se trata de un literato, poeta o dramaturgo, siendo el de éste último mayor que el de los demás, como concepto que parte en la creación literaria de una relación entre el sujeto y el objeto de la literatura.

Una forma dramática típica como el sainete contribuye sobremanera a la consecución de este fin pues a través de él se nos presenta un mundo que no es una descripción pero que está cargado de significaciones reales.

4. 5. El Realismo y sus enemigos.

La creación realista participa del populismo en que debe expresar los anhelos y reivindicaciones del pueblo y comunicar con él, ir más allá sería rebajar las metas pues se caería en un conformismo antidialéctico que podría llamarse “aburguesamiento”, ya que las circunstancias sociales propician la identificación del populismo con proletariado, simplificando erróneamente el objeto literario o teatral, ya

reacción ante el convencionalismo artístico) montado sobre un *defecto* de las cualidades de penetración en lo real: *se describe detalladamente la superficie de las cosas.*” (Sastre, 1998, 56-57)

¹⁴⁶ Primera precisión sastriana sobre “la distancia” en la creación de la obra, aún muy primitiva acude al término “exotismo” recogiendo una de las categorías definidoras del Romanticismo, debemos puntualizar el hecho de que cuando formula esta afirmación desconocía la tesis de Brecht al respecto.

venga dada esta simplificación por una reducción estilística, ideológica o, en la mayoría de los casos, por ambas.

Por tanto Sastre parte de la fórmula de un realismo antipopulista, es decir, consciente de las posibilidades del hecho literario. Para ello se debería hacer hincapié en determinados temas, por ejemplo, la negación de un populismo de signo floklórico que falsea la verdadera imagen y los problemas del pueblo, esta perspectiva traslada al escritor a un plano muy precario ya que su punto de partida estará en mostrar a su público lo que no “es conveniente” enseñar, esto es, la situación real de la existencia, con el objetivo de denuncia se pretenderá desmontar las defensas de una clase *a priori* más poderosa, la burguesa. De ahí que se inste tanto a empresarios, como editores, directores,... a crear una conciencia cooperativa desde la colectividad.

El populismo implica la confección de mitos que se originan tanto en su propia naturaleza, como aquéllos que le son impuestos a su pesar, giran, por lo general, alrededor de “la belleza de sentimientos de los pobres” (Sastre, 1998, 161), cuando la realidad es muy diferente. El realismo como desmixtificador tiene la obligación de poner en duda lo que el populismo no cuestiona. La burguesía, como creadora de estas imágenes idílicas, también ha de ser criticada por esto. Lo que Sastre denomina “mitos de superficie” frente a “mitos de profundidad” equivale a los que son aceptados como cotidianos sustentados por las poderosas razones ocultas que subyacen en el devenir intrahistórico.

El principal enemigo de la cultura española es el “vacío ideológico” que desde el s. XVIII se aposentó en forma de “naturalismo casticista” y de “formalismo esteticista”, como fórmula exclusiva de superación, Sastre propone la literatura social, la cual eleve las perspectivas literarias y culturales mediante la adquisición de un instrumento poético de mayor envergadura que el que dota a la “literatura proletaria”, explicitándolo con las siguientes palabras: “La lucha por la “literatura social” es por una literatura que considere al hombre, profundamente, como una relación dialéctica con su medio y con los otros hombres. Ello, en vez de apuntarnos a anclar en el tema proletario, nos propone una visión de la sociedad y de la historia como totalidad.” (Sastre, 1998, 140)

Como decíamos anteriormente un segundo objeto de preocupación es el objetivismo (y aún quedará un tercero “posibilismo” que trataremos detenidamente en

páginas posteriores), puesto que constituye la negación de realidades contradictorias y esto representa *per se* una contradicción, sus presupuestos, parten de la psicología, pero entendida ésta como un planteamiento vital conductista que peca de anacrónico ya que refleja un mundo estático, ahistórico y, lo que es peor para Sastre, antidialéctico, precisamente en este factor se constata el carácter “irrealista” de lo real presentado por los sistemas denominados “objetivistas”. Este es el punto de unión con la vanguardia como elemento “no mixtificado” e incluso con el naturalismo en grado evolucionado.

La realidad aparece, ciertamente, en su superficie, como zoológica, brutal, ahistórica (y así nos la presentan los escritores naturalistas), y, si se penetra “el fondo de la superficie”, la realidad aparece tan absurda como la presenta la literatura de vanguardia. En ambos casos, la concepción del mundo queda reducida a un nihilismo que toma, en lo social, las varias formas del anarquismo: bien la del activismo puro (terrorismo) o la de la pasividad pura (inhibición desesperada); matar al burgués o matarse a sí mismo, ése es el dilema; las dos “salidas” son, diríamos, *fanáticas*. (Sastre, 1998, 170)

Ante tales circunstancias propone nuestro dramaturgo el realismo como desmixtificación, partiendo de una definición de realismo en estado puro sustentada en la negación de las formas mixtificadas que serían: antiposibilismo, antipopulismo, antiobjetivista, antivanguardista, antinaturalista y anticonstructivista.

Lo que Sastre intenta elaborar es un “tratado” donde se justifique la escasa o nula aportación de estas escuelas al realismo incurriendo muchas veces en su perjuicio. En el caso del populismo, ya estudiamos cómo su carácter sectario actúa en detrimento de una sociedad que el realismo pretende acaparar en totalidad; el objetivismo, no se enfrenta a la realidad desde las perspectivas de la vivencia, la evolución y la dialéctica, mostrando una sociedad irreal en la que el compromiso brilla por su ausencia, porque esta categoría también carece de él. La realidad ahistórica vanguardista, entendiendo esta afirmación como un exceso de evolución sin considerar la tradición cultural que la sustenta, tampoco cubre las expectativas realistas así como el realismo es la negación del naturalismo y del constructivismo, en cuanto actúa como mecanismo fatalista e irreductible, el primero, y por cuanto desarrolla una función antidialéctica respecto a la literatura en su confluencia de sociedad, historia, espacio y tiempo, el segundo.

Por tanto, el realismo queda definido como:

Una negación de las mixtificaciones negadoras de las verdaderas estructuras de lo real, y lo proponemos como tarea desmixtificadora, descubridora, reveladora. El realismo es, pues, una verdadera afirmación de la literatura como posibilidad, totalidad, profundidad, historia, dialéctica, y construcción frente a: autocensura, abstracción, superficialidad, éxtasis, mecanicismo y didáctica. (Sastre, 1998, 192)

Sin embargo, el realismo no se reduce a una imagen dialéctica del mundo exclusivamente, pues la realidad adopta grados diferenciados con la consecuente diversificación de niveles en la representación de éste. Categorías como lo sensual o lo metafísico en su dualidad conceptual hasta la estructura propiamente dialéctica, denominada por Sastre *estructura profunda* o *endoestructura*, conforman el análisis de lo real en sus múltiples variables, abarcando éstas la concepción de la estructura social y también la interiorización en el orden propiamente existente, es decir, humano, individual. Este posicionamiento permite la contemplación total de la existencia del hombre. Estamos otra vez ante el ser como formante de la sociedad con profundidad histórica y el ser como realidad existencial personal.

El punto de convergencia ante las múltiples disyuntivas que nos plantean la confrontación de ambos planos es la tragicidad, a través de ella el espectador toma conciencia de su situación real como “existente” y con ello de ser – para – la – muerte y de la situación social, histórica, en la que participa, o ha de participar, introduciéndose en su propia praxis y en su agonía.

De todos los peligros que pueden atentar contra el concepto de realismo, es el posibilismo, el que más resonancia ha obtenido, sin duda, por tratarse del elemento nuclear que enfrentó directamente a las dos personalidades esenciales de esta corriente de postguerra. Hemos pospuesto su análisis hasta el final, con la intención de descubrir cuáles son los motivos íntimos defendidos por Sastre que fueron materializados en un considerable número de artículos y debates polémicos.

Una actitud posibilista *a priori* parece montada sobre una concepción idealista porque lo que parece imposibilitado se identifica con imposible sin tenerse en cuenta que es muy posible la posibilización de lo que circunstancialmente ha sido

imposibilitado. Esto, para nuestro dramaturgo, significa caer en la autocensura para posibilitar lo que en principio no puede ser llevado a cabo. Por tanto, este tema se encuadra en una vertiente social – política, es decir, no tiene sentido plantearlo desde lo estético – poético. Sastre niega el posibilismo, lo cual no es una afirmación de imposibilismo, en cuanto etiqueta a la literatura como imposibilista.

En el artículo “A modo de respuesta” en la revista *Primer Acto* (1960), Sastre realiza una réplica a las palabras de Buero, en un claro esfuerzo por clarificar sus planteamientos. La asunción de las situaciones vigentes, de la realidad social y económica es el anclaje al que recurre Sastre para la justificación de su postura. Hay que enfrentar la realidad desde un nítido planteamiento de transformación, para el cual se contempla la implicación revolucionaria aplicada a la totalidad de métodos e ideas, lo que el autor llama “libertad irónica” responde a una formulación dialéctica de conocimiento, donde todo y todos sean cuestionados en sus numerosas variantes, este cuestionamiento debe realizarse desde lo público acatando las consecuencias y siendo responsables respecto a ellas, de ahí que niegue la “absoluta libertad interior” que postula Buero, por ser para Sastre un término vago y relativizado, que no presenta más que una huida o ocultación ante las posibles represalias ejercidas por la realidad social y política que vivía España en esta época.

Se debe actuar desde la libertad, esto es, “hacer como si hubiera libertad” para desenmascarar y transformar la realidad para su liberación progresiva del control totalitario, afirma Sastre,

(...) y no puede ser de otro modo: esta conciencia de la situación opera hasta en el hombre más “libertario”, que, de no ser un loco o un suicida, no caerá en la aberración de decir que está escribiendo para España si estampa en sus originales literarios palabras groseras destinadas a personalidades públicas, (...) Si la crítica de Buero a lo que él llama el “imposibilismo” iba dirigida a los anarco-libertario-blasfematorios, no tengo que hacer más que suscribirla. Reclamado así el sentido originariamente dialéctico de mi postura, reitero el peligro de que la postura llamada “posibilista” pueda ser caldo de cultivo en que se desarrollen enmascaradas actitudes conformistas, lo que no es así en el caso de mi ilustre compañero, en el que sigo estimando (...) a un hombre íntegro y lleno de virtudes morales e intelectuales. (1960c, 1-2)

Él proclama una interacción entre escritor y sociedad cimentada en una dialéctica activa, casi revolucionaria, que se materialice no sólo en las palabras, sino también en las obras, sin contemplar ningún tipo de violencia o sublevación fatídica en todos los sentidos, y en definitiva inútil, por no corresponder a las expectativas de un razonamiento reflexivo y constructivo.

Con la intención de zanjar esta cuestión, diremos que el motivo de controversia reside particularmente en la contraposición de planteamientos respecto a la concepción de lo que debe conseguir el fenómeno teatral, y más acertado que “de lo que debe conseguir”, cómo lo debe conseguir. La polémica, desde nuestro punto de vista, es inútil por dos razones fundamentales. Primero, no fue instructiva, en el sentido de que no se consiguió nada o muy poco, puesto que cada uno continuó con sus procedimientos teatrales cerrando la posibilidad a cualquier tipo de conciliación o acuerdo. Segundo, los enfoques adoptados por cada uno de estos autores, parten de sus creencias y circunstancias vitales,¹⁴⁷ muy diferentes y extremas, cada una en su ámbito.

Ante semejante panorama, Sastre recurre una vez más a la exposición de lo que es o debería ser el realismo, por esto en su obra *Anatomía del realismo* (1998) vuelve a recoger artículos que ya trataron el problema, como es el caso de “Teatro de la realidad” que aparece en la revista *Primer acto* (1960b). Aquí se pretende explicar que la realidad, tanto a nivel poético como ontológico, presenta diferentes niveles, y éstos serán captados de diferentes maneras según quien los estudie, por tanto el realismo adoptará tantas representaciones como grados y matices de realidad sean producidos. Sastre en vez de admitir la imprecisión que rodea a esta aclaración, sostiene que su postura huye de cualquier dogmatismo, error en el que se regodean otros movimientos como naturalismo, por ejemplo.

No obstante, el teatro realista se presenta, en palabras de Sastre, como,

(...) frente a tanto teatro evasivo e inhibitorio, el anhelo de un teatro de la realidad, considerada ésta ópticamente, preontológicamente, en sus datos inmediatos inesquivables; de un teatro producido como dramática consecuencia de encuentros graves y profundos entre el dramaturgo y su medio existencial, y montado por nosotros desde la conciencia de nuestra situación y con una

¹⁴⁷ Veámos, cuando estudiamos a Buero, las diferencias existenciales que se dan entre ellos, desde la edad hasta las condiciones personales y exclusivas de cada uno.

intención interventora, no sólo en la marcha del teatro español sino también, según la medida de nuestras posibilidades, en el proceso social a que asistimos.” (1998, 210)

El realismo en el drama se enfocará desde dos perspectivas determinantes, una encaminada a que el ser humano tome conciencia de su naturaleza como existente, otra, dentro del ámbito actual con retrospectiva histórica, estableciéndose una correspondencia entre el plano metafísico y el político. Para ello será definitivo el cultivo de la tragedia como medio más idóneo para la conjunción de ambos niveles.

Además se pretende conseguir un objetivo, en principio, prácticamente imposible, es decir, crear un concepto teatral imperecedero ante el paso de la historia. Sastre reflexiona sobre el cuantioso número de corrientes literarias, teatrales, culturales en general, cuya innovación y fuerza, hicieron impensable su superación, la historia ha demostrado lo contrario. Es por esto, que recurre al método dialéctico, conociendo sus posibilidades y constante vigencia dentro de cualquier contexto.

Sin embargo, el empleo de este método no es gratuito, recurrir a la dialéctica como forma de investigación presenta no pocos problemas, pues se debe retroceder a sus prácticas en el pasado histórico e intentar revelar las que están por venir, para conformar un progreso coherentemente dialéctico que haga posible una relación entre el arte y la realidad.

4. 6. Teatro político.

Vamos a tratar a continuación el teatro realista desde una perspectiva importante en el contexto social, contemplando uno de estos objetivos constructivos, sin duda de gran relevancia para comprender la concepción teatral que se pretendía en la España postbélica. Nuestras palabras se encaminan hacia su naturaleza política.

La funcionalidad política dentro del realismo queda patente desde el comienzo de la trayectoria dramática en Sastre, tanto en la vertiente de denuncia como en la de propaganda que se le exige al fenómeno teatral, todo esto se combina con el “apoyo” de unas circunstancias socio-políticas idóneas para crear un excelente caldo de cultivo para la conformación de una política activa y consecuente dentro del panorama dramático en nuestro país.

Ante la imposibilidad de recurrir a influencias autóctonas, Sastre vuelve a mirar a los países europeos los que, por desgracia, también han vivido recientemente situaciones semejantes a la de nuestra nación, de ahí manan grandes símbolos teatrales como Peter Weiss, Erwin Piscator y, de nuevo, Bertolt Brecht.

La aportación de Weiss a Sastre es considerable por cuanto supone la confrontación de los posturas teatralmente activas en las que existen puntos comunes pero también opiniones encontradas que añadirán fórmulas nuevas, o al menos a tener en cuenta por nuestro dramaturgo.

De tal manera, por ejemplo, *Marat-Sade* representa la dualidad entre individualismo y revolución (desde la existencia en comunidad), un planteamiento ya efectuado por Sastre como componente intrínseco de la realidad teatral.

Sin embargo, dos son las cuestiones que separan ambos criterios: una, la concepción del teatro como documento, otra, la opinión sobre el soporte de la teatralidad, la trama.

Respecto a la primera, Weiss considera que el teatro-documento retrata la evolución de unos grupos sociales determinados, dentro de unas circunstancias definidas y definitorias, pero que sustenta innegablemente, o ha de sustentar, el teatro moderno, por suponer una contribución al desarrollo colectivo, esto es, a la sociedad. Sastre mantiene, sin embargo, que el teatro documental es una rama muy importante para el teatro, pero ofreciendo siempre un apoyo colateral significando para el autor español la imposibilidad de concebir un teatro donde la capacidad imaginativa del creador no encuentre cabida, por ser limitada su actuación a dar testimonio, partiendo de esta base, la elaboración del mito, en sus dos representaciones, sería inútil puesto que es aniquilado por el peso del conjunto social.

Por otra parte Sastre se muestra crítico con este autor sobre el concepto de teatro documento como “momento teatral” y a la vez “línea maestra”, pues para nuestro dramaturgo en mantenimiento de ambas definiciones es incompatible.

En lo concerniente a la segunda cuestión, vimos cuál era el pensamiento válido para Sastre respecto a la trama, y cómo Aristóteles considerándola “alma y principio” la anteponía a cualquier otro actante frente a Brecht, decididamente antiaristotélico, y sin embargo, defensor a ultranza de la fábula teatral por encima de cualquier otro

elemento¹⁴⁸. Para Weiss la categoría fábula es una mera formalización de situaciones reales, lo importante para él no es ésta en sí misma, sino la capacidad de fabulación poseída por el creador.

Tratemos este punto con mayor detenimiento. El teatro documento aparece como una vertiente nueva paralela a la teatralidad del momento y que poco a poco adquiere tanta relevancia o más que los guiones perfectamente preestablecidos que se daban en la época. A las formulas operantes de Weiss, Sastre las encuadra dentro del *teatro de la imaginación dialéctica* aclarando que es más meritoria la inventiva creadora de la modalidad teatral que la modalidad *per se*.

Ante la crisis del teatro naturalista se abren dos cauces teatrales posibles; el primero recurre a la imaginación y el segundo al documento por lo que no puede gozar del componente imaginativo.

Brecht y Aristóteles coincidirán en ser negados por Weiss; si el alemán considera como soporte principal la fábula y el griego el mito, el berlinés nos hablará de “esquemas modelo” que representan “acontecimientos actuales” alejados de cualquier casuística imaginativa incluida la dialéctica. Esto permite al teatro documento actuar desde el control y el análisis pero a cambio debe sacrificar sus fundamentaciones estéticas.

De cara a este planteamiento Sastre defiende a ultranza la pervivencia de los valores estéticos ya que crear “otro tipo de teatralidad” al margen de la imaginación dialéctica constituiría la aparición de un monstruo incapaz de responder a estímulos propiamente teatrales como *inspiración creadora, factor político*, proyectado éste hacia una actividad de acción social, por esto mantendrá una postura distante, negadora de tal realidad: “Tendríamos entonces [...] un puro remedo de tal teatro y de tal actividad, esto es, un teatro hiperpolitizado: ni teatro (un teatro estéticamente empobrecido) ni política (una actividad políticamente inoperante). No se puede, en fin, hacer teatro documento en vez del otro teatro y en vez de política. ¡También otro teatro! ¡También política!” (Sastre, 95, 64)

¹⁴⁸ Recordemos lo dicho en capítulos anteriores sobre la contraposición teórica de los dos grandes epígonos, en la que Brecht negando las bases aristotélicas las toma como punto originario volviendo sobre ellas desde otros criterios, coincidiendo paradójicamente con muchos de los planteamientos del autor griego.

Aquí observamos a un Sastre plenamente político en sus idearios de una dramaturgia activa aunque siempre defendiendo esa parte estética que no sólo aporta belleza al mensaje y a su estructura sino que también eleva la obra a la categoría de arte.

De hecho Sastre contemplará en *Marat Sade* la conjunción de las tres salidas ante el fracaso estrepitoso del naturalismo. En la obra de Weiss él adivina la vanguardia, la tragedia (como drama esperanzado) y el teatro épico. Por lo que, aunque el formato ofrecido por éste no era de su agrado, las obras que no participaron plenamente del formato documental obtuvieron su beneplácito.

Cuanto más completo sea el planteamiento de la naturaleza de la obra más fuerza tendrá y mayor será su eficacia en cuanto a proyección social. Por esto, el componente político ha de intervenir pero no debe recaer sobre él el peso de la obra. Sastre entenderá el concepto de politización con meridiana claridad (*ibidem*, 1995, 76):

Hacer teatro a nivel político no significa, para un autor, convertir absolutamente su obra en una herramienta de protesta, denuncia o intervención inmediatas en el medio. Se trataría entonces de una hiperpolitización del teatro, que yo rechazo porque creo que con un teatro hiperpolitizado se produce el doble y dialécticamente articulado fenómeno de la degradación estética y la inutilidad política.

Para él, el autor cuyo compromiso política sea verdadero debe, por ello, “trabajar al más alto nivel poético” y puede parecer una contradicción pero no lo es porque ambas palabras no son excluyentes entre sí. El concepto “Poesía” no debe enfocarse desde el visionado de mundos irreales e inasequibles.

Podemos acercarnos a la poesía desde una funcionalidad social porque la tiene y a través de ella, al igual que ocurre con la narrativa o el teatro, llamar a la acción social. Esta idea actualmente asimilada e integrada en los estudios poéticos es relativamente reciente pues la poesía siempre se consideró la “criatura delicada” de los tres géneros literarios.

Lo mismo ocurre con el término *política*, es decir, se produce una tergiversación sobre dicho concepto bien por ignorancia, bien por repercusión de lo que Sastre denomina “atrofia”. Lo que el ser social percibe de este concepto es una hipertrofia

extendida por intrusos que juegan a hacer política y bajo su escudo cometen las más perversas atrocidades.

El público está en la obligación de no confundir los planteamientos; debe saber discernir entre todos aquéllos que interactúan en la teatralidad (Poética, Arte, Estética, Política,...). El autor se ve en la tesitura de dominarlos con cierta soltura pues tendrá que conjugarlos con maestría para elaborar la mejor obra posible.

De hecho el trabajar la obra desde “un planteamiento político” deriva en otra concepción que implica el compromiso de todos los actuantes de la dramaturgia (directo, escenógrafo, decorador, actores, etc.) sólo desde este vínculo de unión podrán oponerse a un sistema que tiende a asimilarlos o, en el peor de los casos, a neutralizarlos.

Lo más llamativo quizás sea que los conceptos puros enumerados antes, al igual que los clásicos, tienen vigencia sempiterna y, por mucho que algunos entes sociales intenten denostarlos, lo relativo al ideario que representan se mantiene incólume. En febrero del año 2007, con motivo de la representación de *Marat -Sade* en el teatro María Guerrero, Sastre publica un artículo llamado “Otra vez matan a Marat”. Su título no deja de ser significativo. Se pregunta nuestro autor cómo sería acogida hoy día una obra de tales características y si su significación se puede aplicar a la actualidad. Lo primero que remarca es la relativización de los idearios que representa cada personaje. Desde nuestra perspectiva los pecados y los vicios del marqués quedan matizados bajo la suavización que produce el paso del tiempo y relegados a la categoría de hechos puntuales que pertenecen a mentes enfermas. La “Casa de salud” de Charenton reinterpreta una realidad que, como tantas otras cosas, se han positivado en un intento de tapar una circunstancialidad sórdida cuya consolidación va en aumento paradójicamente contraponiéndose a la elevación del índice en las encuestas de bienestar social. “¿Cómo llaman ahora los manicomios? ¿Qué eufemismo se dice para no nombrarlos” (2007, 2) se preguntará el autor.

Marat-Sade se legitima como un clásico por su supervivencia a la temporalidad, pero el hecho de que haya alcanzado esta categoría no debe permitir que hablemos de él como un fenómeno que está por encima de la realidad. Por desgracia el mensaje de esta obra no ha perdido vigencia desde su creación y, oteando los últimos acontecimientos

acaecidos a nivel socio-político de forma mundial, da la impresión de que la globalización sólo sirve para extender la negatividad. Por otra parte debemos señalar que al alcanzar el estatus de clásico son múltiples las interpretaciones que se allegan al significado último de la obra. Así Sastre afirmará: “!Para mí, en fin, este drama trata de cuestiones tan actuales como la tragedia de los pueblos iraquí y palestino.” (Sastre, 2007, 2)

Las posiciones de Marat y de Sade están tan perfiladas y obedecen a fuerzas tan iracundas que las lecturas deben ser múltiples.

El componente político se ha considerado un factor subyacente en la teatralidad de Sastre. De hecho, irá evolucionando a lo largo de su trayectoria insertándose como una ramificación más y, a la vez, imprescindible en su ideario. Si Buero “maquilla” sus ideas políticas favoreciendo una recepción más artística por parte del público en su ofrenda de un producto elaborado con cuidado y mimo¹⁴⁹, Sastre que no renuncia al preciosismo se encarga, no obstante, de transmitir unos valores más combativos e, incluso subversivos y, para ello se valdrá de la política y sus recursos aplicados al drama.

Al principio el afán creativo pertenecía a una inquietud estética pero ese “salir al mundo” y enfrentarse a un sistema opresor destapó el componente social del teatro, siendo éste la antesala del estadio político; el propio Sastre (*apud* Caudet, 1984, 5) manifiesta: “Nos fuimos volviendo rojos por los golpes que no producía el sistema. Pero no surgimos como una protesta política. Ni mucho menos... En un momento dado, descubrí la función social del teatro [...] Entonces, se fue produciendo la radicalización y un descubrimiento paulatino [...] de las posibles virtualidades del teatro para operar sobre la sociedad”

Comienza aquí una escritura paralela al teatro pero íntimamente relacionada con él. Lo que en un escenario se ejemplifica en boca de personajes, en escenarios vistosos, o no tan vistosos, mediante palabras envueltas en recursos estilísticos, Sastre lo secundará de manera clara, concisa y directa. No existirán en estos deberes la diplomacia ni el embellecimiento. Las ideas que toman vida en su teatro necesitan una

¹⁴⁹ Hecho éste que afecta incluso a las acotaciones.

salida urgente, él mismo ansía la comunicación sin trabas respecto a las diversas tribulaciones que le acontecen. Así aparece el manifiesto, el cual no abandonará con el paso del tiempo y, que a la vez que le sirve de válvula de escape, también procurará sobre su persona el foco de la atención *non grata* contribuyendo al granjeo de más enemistades.

Los manifiestos de claro carácter político, le permitieron expresar sus ideas sobre lo que el teatro debe ser¹⁵⁰. No obstante, también han contribuido a enseñar su ideario y los problemas que acarrea la mala praxis aplicada a una buena teoría. Sastre siempre defendió la existencia de un teatro pagado por el estado de manera que el público pudiera disponer de él en todo momento¹⁵¹. Este espectáculo por y para el bien de todos será denominado por Sastre “Tercer Teatro” y, lo que en el ámbito teórico se nos muestra como hecho coherente e incluso “necesario” pronto se vuelve contra él pues el teatro subvencionado trae consigo su propio mensaje, por no hablar de su estructuración, construcción, etc. tal realidad chocará de bruces con los planteamientos sastrianos¹⁵².

Dichos manifiestos, después refrendados en una cantidad ingente de artículos, han constituido la vertiente puramente ideológica/política del autor. Podemos presuponer que, ante la escasa respuesta por parte del público teatral debido a las circunstancias ya conocidas, opta por mecanismos más directos y de más fácil comprensión para la sociedad y propagación entre la misma.

Por otro lado, la relación entre obras teatrales y obras en prosa ha sido bidireccional autoalimentándose unas de otras. Los manifiestos, así como los artículos han posibilitado que realidades imposibles de plasmar encima del escenario hayan visto la luz¹⁵³.

Partiendo del presupuesto de que Sastre nunca obvió la faceta estética, podemos también aseverar que su concepción de teatralidad se ramifica cada vez más en el

¹⁵⁰ Recuérdese el TAS (Teatro de agitación social).

¹⁵¹ Esta idea es tratada en el capítulo VI en el apartado 6.5.1.

¹⁵² Esta circunstancia le obliga a escribir “Subvenciones” (25-V-1950) para criticar el estado de la cuestión. Sólo cuatro meses después de la redacción del TAS.

¹⁵³ Esta forma de actuación afianza aún más su imagen combativa del teatro (casi de guerrillero). De dicha naturaleza nunca participó A. Buero Vallejo distanciándose en este punto provocando a su vez la idea de separación estética entre ambos que tantas críticas le ocasionó.

ámbito social de forma que la politización de su teatro o, mejor dicho, que su teatro participara de menesteres políticos era cuestión de tiempo, pues siempre sobrevivió subyacente una fuerte tendencia socializadora que no podía ser concebida sin el fervor del matiz politizante.

Por eso en el cuarto punto del TAS se aclara: “Nosotros no somos políticos, sino hombres de teatro; pero como hombres, es decir, como lo que somos primariamente, creemos en la urgencia de una agitación de la vida española.” (Sastre, 1950, 2)

En ese concepto de “agitación” la llama que prende lo que más tarde se convertirá en un polvorín; el teatro como lucha, principio y fin que para alcanzar un concepto de sociedad justo y viable.

No tuvieron alternativa ni tampoco lo pretendieron. José M^a Quinto y el propio Sastre no amparaban una dramaturgia extramuros de un sistema contra el que era imposible otra vía que no fuera el enfrentamiento.

Ruiz Ramón es escéptico respecto a la viabilidad de manifiestos como el TAS. Así no cree que realmente se pudiera llevar a la práctica y sostiene que este hecho era conocido por sus creadores. Francisco Caudet no opina lo mismo y, refiriéndose a las palabras de R. Ramón, declara: “Me resisto a apoyar tales juicios. Por el contrario, sostengo que en aquel momento de su publicación, se esperaba que fuera posible su realización. Con ello no descarto que se temiera por su suerte.” (Caudet *apud* De Paco, 1993, 158)

Coincidimos con Caudet en la creencia de que cuando el TAS fue escrito se hizo desde el convencimiento de su puesta en práctica; es más, todos los manifiestos y artículos que han visto la luz con posterioridad se han creado desde la certeza de su validez resolutive, si no ¿qué sentido tendría? No obstante, hemos sido partícipes a través de ellos de la *evolución* de los postulados satrianos y, en este punto, podemos entender que para muchos estudiosos se recurra a la palabra *contradicción* en vez del elegido por nuestra parte. Pero ello aporta credibilidad a la idea de que en todo aquello que han confiado o repudiado ha sido manifestado por escrito. El tiempo ha ido recolocando cada afirmación, cada negación en su lugar y esto, también ha sido contemplado por escrito. De ahí que apoyemos la idea de un flujo evolutivo más que la disrupción de la contradicción.

Además si las ideas plasmadas en los manifiestos se presumieran fútiles cómo se explicaría que la prensa silenciara su contenido o que la censura actuara sin contemplaciones sobre algunas de las obras que se proponían en el mismo.

Hablar de teatro político, es hablar de Erwin Piscator¹⁵⁴, compañero de Brecht durante algún tiempo, y “creador” del teatro-documento, lo concibe éste como un fenómeno que va más allá de la simple reseña histórica, el individuo por sí mismo y como componente de la sociedad deberá emprender la acción que transforme la realidad deplorable que le rodea. No obstante, también es cierto, que el teatro piscatoriano, aparta al subjetivismo en la comprensión dialéctica de la objetividad propia del teatro como documental, de lo cual Sastre no participa, por considerar igualmente importantes ambos niveles.

Las diferentes concepciones sobre teatro encuentran su punto de partida en el posicionamiento adoptado por las dos grandes guías sastrianas, dicho *grosso modo*, si Piscator optó por el documento, Brecht elige la fábula, esto es, Piscator trataba de crear espectáculos teatrales sobre los condicionamientos sociales fabulísticos, mientras Brecht parte del mito para construir una fábula más perfecta que contribuya a la realización de dichos condicionamientos. Esto no significa que Piscator, no trabajara con el concepto “fábula”, sin embargo las diferencias son visibles a este respecto también, pues él nunca compartió la categoría “épica” como fórmula desarrollada narrativamente, sino que entiende este término como una gran gesta social, inclinando la balanza hacia posiciones más políticas que teatrales, en el sentido de utilizar recursos teatrales como conformadores del mensaje social.

No olvidemos que estos planteamientos surgen del contexto de teatro épico como raíz primigenia, como plasmación de un materialismo dialéctico cuyos procedimientos se posicionan en el antiilusionismo, como realidad intrínseca a esta experiencia teatral y como reacción ante la teatralidad del siglo XIX basada precisamente en el enfoque ilusionista y en una mimesis carente de crítica. El ámbito de teatro como zona de juego permitirá mantener al lector atento y despegado de cualquier

¹⁵⁴ Cuando Sastre comienza su proyecto no conoce aún a Piscator, sin embargo la semejanza entre ambas concepciones teatrales es evidente. Así en el momento en que las tesis de este autor caen en sus manos, lo erige inmediatamente como su maestro.

posible identificación, volvemos otra vez a los llamados “efectos V” que, como tuvimos la oportunidad de comprobar, no están exentos de peligro. Aunque estos recursos no son innovaciones originarias de Brecht o Piscator, su particularidad reside en la acumulación y funcionalidad didáctico-dramática, nunca vistas en las dramaturgias anteriores.

Hemos comprobado como Sastre entiende que la teatralidad propuesta por Weiss queda algo incompleta desde su perspectiva de un drama que aúne política y estética. Cuando nuestro dramaturgo se adentra en el mundo de Piscator comprende que este teatro es irrealizable, sobre todo, desde un punto de vista estructural ya que el teatro político de Piscator era para el proletariado y hecho por el proletariado y éste no tenía ni el capital ni los medios para hacerlo posible.

El propio Sastre reconoce en *Teatro Político* (1976) que un lector del TAS le comentó: “Estáis tratando de hacer, sin saberlo, lo de Piscator.” (*ibidem*, IX). Lo cual no sólo sirvió de acicate a su empresa sino que elevó la curiosidad por la figura de un dramaturgo cuyo interés residía en el teatro político. Paradójicamente Sastre no criticará en esta ocasión la inviabilidad de un teatro documental tal vez porque Piscator “no olvidaba ni desdeñaba, en el marco documental, el ingrediente que él llamaba “lírico – emotivo.” (*ibidem*, VIII)

Hasta tal punto llega su interés que lo reconocerá como maestro, a pesar de no conocer, en aquella época, nada sobre el dramaturgo. Para Sastre lo realmente relevante de la labor piscatoriana será la conjugación de los tres niveles perfectamente articulados dentro y fuera¹⁵⁵ de la escena. En un primer nivel aparecen los monólogos, individuales; en el segundo, se interrelacionan las diferentes personalidades escénicas orientando una serie de referencias y disposiciones hacia el tercer nivel: el plano de los hechos históricos. Sastre lo describe así (*ibidem*, XI):

...individualidad, particularidad, generalidad; ya que la fábula se produce en un plano (imaginario) particular, articulado por “abajo” con el nivel individual (los “personajes” son imágenes de individuos, contruidos a expensas de la memoria de lo real [...]), y por “arriba” con los

¹⁵⁵ Nos referimos al nivel textual del espectáculo teatral.

planteamientos más generales, científicos (materialismo histórico) y hasta filosóficos (materialismo dialéctico).

Para Sastre ningún escritor teatral poseerá las dotes constructivas de Piscator, hecho que le traerá además de luces, algunas sombras¹⁵⁶. No es un autor al uso, rodeado de polémica, la clase burguesa vio en él un enemigo contra el que luchar y esta idea fue recíproca. Éste sería precisamente, uno de los puntos de unión en su relación con Brecht sobre la cual Sastre opina que fue más beneficiosa para el autor de *Madre Coraje* que para el propio Piscator, ya que consiguió ensombrecer la presencia de éste en el panorama teatral de la época; es más, para los seguidores brechtianos de la década de los 60 aquél no existía.

Pero Brecht, como todos, posee un origen y responde a determinadas influencias. No obstante no estamos aquí para establecer una comparativa entre ambos dramaturgos. Los dos han sido referentes para Sastre. Ciertamente es que Brecht se centra en la fábula y Piscator en el documento y como Sastre (*ibidem* XVIII) declara: “Piscator, trataba de convertir en espectáculo los condicionamientos sociales de la fábula, [...]. Brecht trataría de establecer [...] una fábula mejor, en el sentido de más reveladora de esos condicionamientos reales”.

Para Piscator el concepto “épico” pasa por un “gesto social” que sólo puede ser llevado a cabo por el proletariado; en este sentido se tildaría de autor antifabulístico, lo que no significa que no tuviera imaginación. En contraposición, Brecht prefería acercarse a la historia como quien lee un cuento. Sea como fuere, Sastre supo apreciar la labor de ambos y escoger aquello que mejor se acomodaba a su propia concepción de teatro. Como si de las piezas de un puzzle se tratara intenta unificar las influencias recibidas en una teoría propia y adecuada al perfil político – social de la situación española.

¹⁵⁶ A la hora de montar obras de otros autores no respetaba mínimamente las indicaciones de éstos con lo cual la obra, aún alcanzando un gran éxito, no tenía apenas relación con la concebida por su creador. Episodios conocidos son *Asilo nocturno*, de Gorka o *Tormenta sobre Gotlandia* de Weiss, sobre la que Pinthus escribe: “Colosal montaje de Piscator contra el autor”.

Tanto Sastre como Buero acogerán las formulaciones de ambos autores¹⁵⁷, no sin susceptibilidades como observamos en sus respectivas exposiciones. De todas formas los recursos narrativos son fácilmente deducibles en sus dramas. La clasificación (Spang, 1993, 190) nos habla de intervenciones verbales en forma relatada por parte de una o varias figuras, prólogos, discursos o intervenciones líricas que se intercalan, las actuaciones de narradores, cuya función es guiar al público en el juego dramático pero situados *a priori* fuera de él¹⁵⁸, alusiones continuas a la realidad lúdica que se está presenciado, manipulaciones libres del tiempo (casi siempre con carácter retrospectivos) o la concepción del drama épico como parábola, es decir, la alusión a conflictos humanos y existenciales (que también vimos en Buero y, por supuesto, se da en el autor que ahora estudiamos).

Cuando se plantea Sastre, desde una retrospección temporal, la evolución de sus planteamientos teóricos (y prácticos) en un nuevo intento por dilucidar qué es el fenómeno teatral y cómo lo enfrentó personalmente, afirma lo que es una constatación de su ideario teatral, sin renunciar a las concepciones verdaderamente importantes del principio cuya evolución hemos intentado mostrar en estas páginas.

4. 7. El drama como vía teatral totalizadora.

En su obra *Drama y sociedad* (1993) se decanta Sastre por el “drama” como genuino objeto de estudio, drama comprendido dentro del teatro trágico, o dicho de otro modo, drama como expresión y representación de tragedia¹⁵⁹. Comprende ahora con gran claridad que los soportes fundamentales para concebir el drama como expresión total de sus teorías se hallan en la séxtuple división aristotélica, hecho que nunca negó, esto significa que la teatralidad como tal, pese a sus relativos cambios, las transformaciones históricas, sociales, culturales, las diferentes aportaciones (positivas o negativas) de su propio contexto no han conseguido anular la raíz primera que con exacta clarividencia explicó Aristóteles.

¹⁵⁷ Si bien es verdad que la influencia en Alfonso Sastre es mucho más notoria que en Buero, desde posiciones teóricas, pues en la praxis ambos experimentarán con las técnicas épicas.

¹⁵⁸ El caso de *El Tragaluz* de Buero o *Crónicas romanas* de Sastre.

¹⁵⁹ Recordemos las divisiones establecidas sobre drama, tragedia, tragicomedia, (Ver apartados 4.1. y 4.1.2.).

Historia que no desmiente la existencia de esa *estructura*, a veces medio oculta e invisible por mor de las ocasionales atroñas y/ o hipertroñas de este o aquel o estos y/o aquellos de sus seis elementos. *Porque es, por muchas vueltas que le demos a la cosa, una estructura séxtuple y siempre séxtuple y nada más que séxtuple*, cuya primera descripción debemos a Aristóteles y que aquí sigue, visible – más o menos visible – en todos y cada uno de los dramas que se representan en todos y cada uno de nuestros teatros en el día de hoy. (Sastre, 1992, 192)

Ratifica el género dramático como el mejor sustentador de la función social, pese a la atrofia y resurgimiento de algunos de sus elementos debido al flujo continuo de tendencias culturales e históricas.

¿Queremos decir con esto que no se han superado las bases aristotélicas? En absoluto, han sido rebasadas con creces, sin embargo, en la pregunta reside la respuesta, esto es, la tremenda importancia que tiene la *Poética* demostrada en la supervivencia durante siglos como enclave sobre el que se desencadenan todas las críticas teóricas y pragmática, ha permitido la evolución del pensamiento teatral, lo que constata la superación desde diferentes perspectivas (estéticas, sociales,...) de las tesis del Estagirita.

La declarada dramaturgia “antiaristotélica” de Bertolt Brecht era, en realidad, como hemos dicho más veces, casi piadosamente aristotélica en este aspecto, y hasta seguía poco menos que literalmente a Aristóteles al considerar la fábula como el corazón “(principio y como alma”, la había llamado Aristóteles) del drama. En cuanto a la línea del llamado “teatro documento”, que tiene sus raíces en Piscator y una brillante apoteosis en Peter Weiss, su decidida apuesta por la supresión de la fábula no pudo cristalizar en otra cosa que en espectáculos dramáticos en los que la organización de los hechos *hace las veces de fábula*. (Sastre, 1993, 195-196)

Comprende Sastre que la actitud más saludable es la vuelta a las posiciones aristotélicas. Vistos los “fracasos” de Brecht, que también terminará por reconocer al final de su carrera los errores de su dramaturgia, y la falta de consistencia de aquéllos espectáculos anuladores de piezas claves para su composición por entenderse que admitir apoyos clásicos supone una entrada al teatro moderno de valores caducos, nuestro dramaturgo intuirá que la validez dramática sólo podrá instituirse a partir de los

cánones clásicos, los cuales serán susceptibles de cambios que enriquecerán la teatralidad, la innovarán y procurarán su evolución.

Con el fin de completar nuestra visión sobre la panorámica realista estudiaremos a continuación diferentes elementos esenciales en la historia teatral de postguerra y cómo repercutieron, en los dos teóricos del realismo, factores como la censura, el público,...

4.8. Antígona utópica, eterna Antígona.

Si existe algo que Sastre no ha abandonado, como hemos visto, es su compromiso con la realidad que lo circunda. La escritura teatral en los últimos años ha sido relevada, nunca destruida, por otros escritos que más temprano que tarde encontrarán su versión en el diálogo de unos personajes atormentados encima de un escenario o entre las páginas de un drama.

Sastre siempre vuelve al teatro, ¿cuánto tardará? Esto no lo podemos precisar pero su trayectoria hasta la presente indica que, cuando la teoría está madura, encuentra un refrendo perfecto en la práctica.

El ideario más reciente de Sastre podemos encontrarlo en la entrevista concedida a Santiago Alba Rico en mayo del 2009. Aquí, sin entrar en un terreno que puede calificarse de “arenas movedizas” observamos cómo el autor inclina la balanza hacia un componente político exclusivamente, aún estando en su derecho, las proclamas sastreanas no benefician a su ámbito teatral de ninguna manera por dos razones obvias: la primera, porque simplemente no lo menciona y, la segunda porque, una vez más, centra en sí el foco del recelo y la desconfianza. La única diferencia respecto a lo tratado en el capítulo referido a la censura sobre su falta de estreno es que ahora el sector que le observa con perplejidad es el democrático cuando, paradojas de la vida, debería ser su aliado.

Sin embargo, en otra entrevista concedida a Julio César Guanche en 2004 asistimos a un Sastre diferente que, hablando desde el compromiso, no desaprovecha la ocasión para introducir su faceta de autor¹⁶⁰. Es en esta conversación donde Sastre

¹⁶⁰ El entrevistador aporta un dato sobrecogedor: “de las 173 obras que se estrenaron en teatros españoles en el año 2002, ninguna es de su autoría”.

apunta unas notas sobre lo que después será su actitud última, esto es, una especie de abstracción realista resuelta en el campo de la utopía y, por ende, con pocas posibilidades de tocar tierra firme con éxito.

Ante el sinsentido vital producto de su comicidad trágica e irrisoria vuelve su vista a la razón, una razón pura y *cuasi* divina, iluminadora para los seres que quieren huir de sus cavernas. Por ello, los intelectuales van a ser enfrentados a una tarea ingente: preservar y expandir la divinidad del pensamiento utópico.

En el diálogo de Platón sobre la muerte de Sócrates, el primero dijo preferir ser la víctima antes que el verdugo. Ante la misma situación, ¿qué elegiría Alfonso Sastre?

Ni la víctima ni el verdugo. ¡Me es imposible elegir! Aunque es cierto que ser verdugo me repugna y que ser víctima sólo me fastidia. Pero yo no me veo en una especie de “tercer hombre”; de alguien que contribuya con todas sus fuerzas a cortar las manos – y a ser posible la cabeza de los verdugos, y a impedir, en suma, su mortífera acción, incluso por medios así mismo mortíferos. Destruyores de verdugos: tal veo yo una empresa apropiada por nosotros, intelectuales y artistas (2004, 2).

Se deduce de estas palabras la personificación pretendida por el autor en un ente elevado por encima del bien y del mal dirigente de una situación que podría acabar mejor con su ayuda. A pesar de que de sus palabras desprendan cierta “empatía” con el verdugo.

Decíamos que el intelectual va a retomar una posición privilegiada en los nuevos planteamientos sastrianos, y para que éste desempeñe su análisis con corrección deberá cumplir una serie de requisitos relacionados irremediablemente con la utopía. Y así lo manifiesta ante cuestiones cuanto menos delicadas: “Evidentemente, me estoy situando en el terreno teórico de la imaginación dialéctica y de la utopía, tal y como trato de describirlo en obras recientes.” (S. D. 8)

Esta aseveración corresponde a una matización obligatoria por lo peliagudo del tema tratado. Sastre explicita su ideal de intelectual con los requisitos que deben cumplir pero realmente en la práctica esta caracterización no puede mantenerse, es más, él mismo se desmarca con sibilina retórica de dichos postulados.

Si los intelectuales son los encargados del pensamiento activo realizado con corrección, podríamos llamarles “bienpensantes”; Sastre identifica este término con el sector social más conservador y decide dejarse llevar por el refranero español “piensa mal y acertarás”. Desde este momento se sitúa en el lado del “mal intelectual” que está contrariamente al resto, acertado.

El buen intelectual “es hoy un ser humano políticamente correcto”; esto para el autor es imposible ya que el intelectual no puede ser adscrito a un partido político determinado. Deber ser, por definición, un crítico constante ante los partidos en particular y del sistema en general.

Asimismo, debe situarse en contra de la violencia, pero al parecer para Sastre esto es conveniente dependiendo del lado del que provenga.

Mi punto de vista, como intelectual “malo” es que en todos los casos de violencia, incluso el de mayor similitud, existen diferencias a veces radicales, a en todo caso dignas de tenerse en cuenta [...] ¿Se me puede seguir por ahí o ese camino es impracticable para un “buen intelectual” de hoy, para el humanismo de una izquierda bienpensante? ¿Me quedaré yo solo acompañado de algunos poetas malditos, candidatos a la marginación y al desprecio? (S.D. 2)

Sustenta el peso de la existencia de la violencia en la circunstancialidad, es decir, el contexto obliga, el individuo debe ser exculpado pues su actuación violenta es consecuencia del contexto¹⁶¹. Antígona de la que hablaremos más adelante serviría para ilustrar esta idea. Se ampara en textos clásicos y en personajes míticos (Medea, Jasón, Creonte...) para explicar una situación que extrapolada a la actualidad conlleva la dificultad añadida de no saber dónde se ha de establecer la línea que separe la “causa justa” de vías y comportamientos terroristas” De nuevo *ser social* frente al *ser individual*. Esta temática que estará presente en Sastre en obras como *Prólogo patético* o *Análisis de un comando* con el tiempo es abordada desde una perspectiva más filosófica y abstracta ya que, sin dejar el componente del compromiso político – social, no mostrará expresamente actitudes y comportamientos a pie de realidad, en parte

¹⁶¹ Estudiaremos en el capítulo V como Brecht también mantiene la tesis de culpar a la combinación de un conjunto de factores que invitan, por desgracia, a una actuación violenta de la que el hombre no es causa pero se ve abocado a ella.

porque el contexto inmediato va sufriendo cambios, una vez llegada la democracia a nuestro país, que se derivan por derroteros diferentes a los del régimen.

Tolerancia, pacifismo, ciudadano del mundo etc. serán otros requisitos que se atribuye al buen intelectual resultando este retrato una caricatura buenista que corresponde más a un hippie de los años 60 que a un ser crítico con su mundo actual. En definitiva, el dramaturgo recela del comportamiento de aquéllos que tienen el deber de buscar y mantener la utopía.

El pensamiento sastreano se va conceptualizando en un proceso evolutivo que designa el socialismo utópico como la salida más cierta a cualquier problema social que se plantee, una salida difícil y, quizás, insostenible pero “posible en un imposibilismo” de nuevo.

Cuando en 2010 redacta su *Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica III: imaginación retórica y utopía* defiende un alegato claro, el socialismo existió y contribuyó sobremanera como arma del mundo ante todo lo que supuso injusticia. Si partimos de que esta premisa es cierta hemos de pensar que puede conseguirse de nuevo y cualquiera que se autoproclama intelectual se halla en la obligación de posicionarse al lado de la utopía pues sólo aspirando a ella conseguiremos los objetivos marcados por una sociedad justa: “Hoy por hoy, *todo socialismo es utópico*, si no en el sentido de imposible sí en el de altamente improbable, mientras no se demuestre lo contrario como consecuencia y efecto de las nuevas batallas revolucionarias – no menos rebeliones – que seguramente se avecinan.” (Sastre, 2010, 588)

Desde su aparición histórica como respuesta al Antiguo Régimen hasta la actualidad el socialismo “ha resultado, pues utópico” (*ibidem*, 92) y, seguramente, en esta naturaleza reside el poder que le conserva aún varios siglos después en el universo de las ideas.

Para Sastre el sistema político actual no sólo ha contaminado a la mayoría de los territorios sino que en nombre de la globalización ha conseguido esclavizar uno a uno a todos los países pertenecientes al globo terráqueo. Pero aún quedaría una esperanza consistente en que desde la globalización los oponentes al sistema lo ataquen desde dentro.

El sistema capitalista se yergue sobre el cadáver de los movimientos antisistémicos y ocupa día tras día todos los resortes de la vida humana en el mundo (globalización), poniendo a su servicio instrumental el conjunto de las nuevas tecnologías, que sin embargo también están posibilitando la relación y la coordinación de los nuevos movimientos antisistémicos, ¡y con ellos de la resurrección de la esperanza, del espíritu de utopía! (Sastre 2010, 607)

El ensayo de Sastre se erige en una defensa a ultranza de las utopías de las que afirma: “son metáforas de la realidad y las metáforas son utopías del lenguaje” (*ibidem*, 641) aboga por su mantenimiento aunque cambien de nombre y pasen, o deban pasar a llamarse “magños proyectos”: “La utopía es la retórica de las sociedades humanas.” (*ibidem*, 641)

Defiende el arte y la literatura como empresas utópicas que consiguen tomar forma.

Muchos personajes, desde Quijote a Bovary no terminan con un final feliz que nos haga suspirar “utópicamente” y, sin embargo, nos trasladan la idea de que dicha “ilusión” es posible. El teatro también, desde la seriedad de sus tragedias o con ropajes cómicos, contribuye sobremanera a la formación, recreación y posibilitación de la utopía como realidad tangible.

Para ello tiene que establecer los límites de dicha realidad que se afanan en engañarnos, de ahí que afirme: “Yo soy amigo de la realidad [...] pero más amigo de la verdad. [...] Mi gran empresa teórica [...] ha consistido en tratar de establecer los niveles de la relación que se da entre la imaginación y la realidad, en función de la profundización “veritativa” de la realidad; teniendo en cuenta que la realidad no es la verdad pero está ahí, en ella.” (Sastre, 2010, 18-19)

Estas palabras obtenidas de su obra *Ensayando el futuro* (2010) sitúan las concreciones del autor y a su vez ayudan al establecimiento de lo que él, en la actualidad, mantiene por grados realistas desde el llamado “realismo ingenuo” hasta el “realismo mágico” que toman vida a través de diferentes parcelaciones de la teatralidad.

El primero se trata de “síndrome de la realidad sin más” especifica el autor (*ibidem*, 25) e incluye el costumbrismo y el sainete; el segundo, un “teatro de la verdad” que incluye el teatro filosófico y, por último en tercer lugar el “teatro de la realidad y que se desea a sí mismo teatro de la verdad” en esta categoría encontramos una nómina

de dramaturgos que abarca desde Ibsen, Pirandello, Brecht, Weiss... y, como no, a Alfonso Sastre.

Podemos apreciar que los términos *verdad-realidad-utopía*, aparentemente distantes o, mejor dicho, tan lejanos en el plano práctico, mantienen una correlación posible en el aspecto teórico a la que el dramaturgo no quiere renunciar.

Elige el *espectáculo por la verdad*, sólo a través de él, de la creatividad artística puede plasmar francamente la verdad de una forma que la propia realidad no alcanza. Por eso declarará (Sastre, 2010, 32-33): “Lo que a mí me parece cierto, eso es la verdad para mí [...] “mi verdad” reside en los postulados “materialistas” y “dialécticos” [...]. A la mentira sirven para mí aquellas proposiciones que niegan esta verdad [...] tal es el *modus operandi* del capitalismo, acentuado en sus formas imperialista y neoliberal.”

La experiencia aderezada con influencias filosóficas provenientes de Marx, Kant, Sartre... fundamenta un sólido bagaje difícil de engañar por los espejismos del sistema.

Nos previene sobre aquellas realidades que no son verdad por ejemplo, las paradojas, las exageraciones sobre una circunstancia que terminan por deformar la verdad que vivía en ella, etc. Éstas son situaciones reales pero verdaderas. El individuo debe aprender a identificarlas y desecharlas.

Para ello aboga por el empleo de la dialéctica del pensamiento, esto es, pensar será el antídoto para todos los casos en que la realidad en cualquiera de sus facetas pretenda engañarnos. Con este motivo manifiesta: “Imaginar una ficción para el teatro o para la novela es ponerse a pensar, pues la imaginación se relaciona dialécticamente con la realidad.” (*ibidem*, 42)

Así establece las relaciones entre el texto y la dialéctica a través del análisis minucioso del espacio real profundizando en él, es decir, internándonos en la verdad. Funde, de esta manera, realidad con utopía acercándonos más a ésta en un ansia de “posible posibilidad” que hace el conjunto de la sociedad partícipe de la experiencia.

El dramaturgo lo aplaude así,

¿Dónde están las gentes capaces de hacer que algún día sea realidad la de ese “otro mundo” de nuestros sueños?”. La respuesta de los hermanos Goodman da lugar a las más grandes esperanzas:

“Están por todas partes, nos dicen ellos. En realidad, somos, potencialmente usted, y usted y usted y usted y hasta yo mismo; somos todos nosotros. Sólo falta que ese pasito que condujo a otra dimensión a los Héroes ordinarios de que ellos hablan. (*ibidem*, 72)

Todos somos héroes y heroínas en potencia sólo tenemos que acumular el valor necesario o vivir la circunstancia precisa que nos haga salir a la luz. Pero este planteamiento posee un lado inverso, esto es, todos somos susceptibles de convertirnos en víctimas.

“Las grandes tragedias clásicas tienen todas ellas sus virtualidades aplicables a la última actualidad” dirá Sastre (2004, 2) y sentencia: “Allí donde Antígona es detenida no hay democracia.” (*ibidem*, 3)

En el individuo recae la decisión de enfrentar el *fatum* desde una posición heroica o victimista pero, en cualquier caso, conocer con la mayor precisión posible los márgenes de nuestra realidad nos beneficiará a la hora de emprender la batalla dialéctica con nosotros mismos.

CAPÍTULO V.

5. LA INTERTEXTUALIDAD EN LA TEORÍA DRAMÁTICA DE A. BUERO VALLEJO Y A. SASTRE.

5.1. Introducción.

En este capítulo vamos a plasmar las diferentes relaciones que mantienen Buero Vallejo y Alfonso Sastre con la teatralidad más influyentes en ellos. Europa era un hervidero de tendencias y movimientos que, basados en la estética pura o plasmando un ideario moral férreo y esperanzado, intentaban sobrevivir entre la miseria y la calamidad de guerras mundiales, dictadores, cambios socio-económicos, etc. La influencia de los dramaturgos más reputados del panorama internacional llegará más tarde que pronto a la escena española pero, una vez aquí, ambos autores se encargarán con ahínco de transmitir las técnicas, los recursos y los contenidos de “almas creativas gemelas” que, al igual que ellos, luchan contra un contexto envenenado.

Es cierto que en el caso de Buero Vallejo la influencia de autores como Ibsen o Strindberg resalta sobremanera, sin embargo hemos centrado nuestra atención en Bertolt Brecht no sólo porque su aportación a la dramaturgia de Sastre es decisiva, sino también porque el propio Buero aplica en la práctica y en la teoría procedimientos brechtianos que son negados en sus entrevistas y, a poco que profundizamos en sus concepciones teóricas somos espectadores del conflicto dialéctico que nuestro dramaturgo mantuvo con las tesis del alemán. Si para Sastre seguir a Brecht apenas supuso esfuerzo, lo cual no significa que no cuestionara ciertas posiciones dramáticas (ideología aplicada a la escena, recursos,...), para Buero la figura de Brecht supondrá un reto que queda reflejado tanto en su labor práctica como teórica.

A esto debemos añadir la presencia de otras figuras señeras como Artaud, Piscator, Weiss,... en definitiva un elenco que conjugó vanguardia y contenido político y supo extraer el mejor de los frutos para el panorama teatral europeo. Esta oportunidad de transmitir las tendencias europeas al ámbito español, además de su aplicación al mismo, fue una de las prioridades de nuestros dramaturgos que, con muchas dificultades, lograron llevarla a cabo de forma sobresaliente.

5.2. El gran referente: Bertolt Brecht.

El peso de B. Brecht en la dramaturgia del s. XX puede calificarse como carga enorme, fuerte, pesada y terrible. “Enorme” porque desde el acuerdo o desde la negativa se convirtió en referente casi desde sus comienzos; “fuerte y pesada” porque consiguió el coraje de arrastrar a otros pensadores y gentes del teatro a un mundo “nuevo”, el de la dialéctica, donde se reconstruye una teatralidad para transformarla en otra cosa y esta tarea participa de nuestro tercer objetivo e introduce el cuarto: “terrible”. B. Brecht nos abrió los ojos ante una nueva manera de hacer teatro bebiendo de pociones filosóficas y marmitas políticas. Consiguió que el hombre participara de su tragedia pero sin seguir los métodos de la antigua usanza. Superando la mecanicidad clasicista aristotélica abocó al teatro vanguardista europeo a adentrarse en un bosque dialéctico cada vez más politizado lo que le llevó a involucrarse personalmente (de una manera u otra) en la gran mayoría de los *ismos* de su tiempo y a huir de todos y cada uno de ellos.

Ser complejo desde la adolescencia le convertirá en un visionario acuñador de la idea de que otro teatro es posible y la transformación de la sociedad a través de él también. La sombra de B. Brecht es alargada en la esfera de los escenarios y vino a agitar una realidad ya de por sí convulsa en el devenir de un siglo que tiene entre sus logros dos guerras mundiales.

Éste es el creador sobre el que realizaremos un estudio que nos clarifique su modo de obrar en el teatro, sus recursos y casuísticas teatrales, sus fuentes y orígenes pero, sobre todo, las influencias ejercidas en los dos dramaturgos españoles que encabezan esta investigación.

La fórmula teatral sobre la que se ha trabajado ensalzando, en mayor o menor medida, las técnicas y fundamentos teatrales han sido la herencia griega apoyada básicamente en los conceptos aristotélicos. Dichas fundamentaciones no sólo fueron extensas si hablamos de influencias en naciones, sino que también han abarcado un enorme período temporal llegando a nuestros días. Incluso, cuando se han empleado otras fórmulas que rechazaban a “la clásica” se han realizado contradiciéndola, esto es, partiendo de ella para negarla; no hemos asistido a la conformación de una teatralidad original. Apreciamos una vez más al ideario de que nada se crea *ex nihilo*.

Si tomamos como punto de referencia esta reflexión podremos comenzar a situar una forma teatral que, hasta hoy, ha sido una de las más importantes competidoras¹⁶² de la dramática aristotélica, nos referimos al *teatro épico*.

Este teatro que encuentra su mayor profundidad y armonía así como su fuerza en la teorización y en el pensamiento dialéctico comenzará por desbaratar la estructura propia de la sala convencional. Coincidiendo con W. Benjamín en su obra *Tentativas sobre Brecht* (1975) asistimos a la desaparición del foso y a la mudez de la orquesta. El escenario, simbólico como el altar de una iglesia, donde asistimos a la representación de unas circunstancias existenciales que han de transformar nuestra actitud vital puesto que, como humanos que somos, nos llevarán a la inevitable y esperada identificación da paso a un atril, “podio”, como lo denominará nuestro filósofo y ya no se predicará nunca más, ahora se publicará, esto es, se harán manifiestos, unos contenidos que nos incumben a todos, y el espectador no entrará en la categoría de público que visionará pasivamente la escena y experimentará íntimamente la metamorfosis; no, ahora el espectador sobresale como persona interesada en asistir a una reflexión que le incitará a una metamorfosis pública, social.

Pero este cambio no afectará únicamente al mobiliario teatral y a su receptor, invadirá todas y cada una de las categorías dramáticas y colocará al actor en una posición delicada porque ya no representará otra vida sino que le obligará a posicionarse en una actitud que debe defender delante de los asistentes pues el texto no es el compendio que refleja las vicisitudes de otros sino que se aparece como manifiesto activo llamando a promover un cambio. El actor será un trabajador del / para el teatro cuyo patrón – el director – se limita a explicar las tesituras circunstanciales para que aquél pueda transmitir las en consecuencia y desde su propio yo.

Pero existe otro componente decisivo y deficitario dentro de este teatro.

¹⁶² Cuando empleamos la palabra “competidora” queremos destacar que durante el s. XX, una vez aparecido el teatro épico, no se mencionan las ideas teatrales de Aristóteles sin que surjan de una forma u otra las nociones brechtianas. La comparación entre ambas es inevitable, sobre todo, porque el ideario de Brecht tomará mayor relevancia gracias a la situación socio-económica del momento y además no debemos omitir el componente de vanguardia que posee su teatralidad, este toque de innovación otorgará al teatro épico una juventud que le resaltará por encima de las fórmulas, si no manidas sí inveteradas, del Estagirita.

“El teatro épico es gestual” nos dirá Benjamín, “el gesto es su material” (*ibidem*, 1975, 17). Para él el gesto representa una serie de ventajas que la acción en sí no posee; por un lado, es menos falsificable y, por otro, es más definible (mantiene un principio establecido y un fin). La dialéctica gestual es fundamental para el establecimiento de la acción épica de ahí se deduce que cuanto más interrumpamos dicha acción mejor recibiremos el gesto del actuante pues a un mayor número de interrupciones más diálogo entre las partes.

Así las cosas, lo que conocemos como “acción dramática” pasa a ser “situación épica” que se nos descubre, se aparece ante nuestros ojos para que la analicemos. Dentro del plano teórico se ha mantenido que este estadio podría dar lugar a confusión ya que se le ha tildado de naturalista. La diferencia que propugna la teatralidad épica reside en que la escena del naturalismo no puede y no debe evadirse del ilusionismo, mientras que el épico lucha continuamente por no ser identificado con una ilusión, quiere obedecer a la realidad y aboga por presentarse como “teatro real”.

Para que el receptor pueda entender lo que ocurre en el “podio” deberá estar a la altura de las circunstancias, necesitará una formación que solo puede llegar a través de la “culturización”. Hablamos, pues de un *público culto* capaz de discernir los acontecimientos presenciados. El espectador deberá conocer y dominar los registros que se desarrollan ante él, deberá estar “especializado” en la materia para poder ejercer su labor con la mayor soltura posible, esto es, asistir al teatro como un deber, como una función social que ha de cumplir puntualmente, como un trabajo que le supondrá beneficios¹⁶³ en todos los aspectos (como ser individual) físico y psíquico, como ser social, el teatro se convierte en arma que posibilitará el éxito en la lucha (de clases, de movimientos socio – políticos, etc.).

Visto así las aportaciones sociales hechas por el teatro épico serían, cuanto menos, preciosísimas, pero ahí reside uno de los talones de Aquiles de la teoría brechtiana: ¿Se encuentra el público lo suficientemente preparado para enfrentarse a este tipo de drama? ¿Cuál es el nivel de especialización de una sociedad que está

¹⁶³ En apartados posteriores trataremos otros beneficios propios del teatro a los que Brecht también prestó mucha atención: El didactismo y el divertimento.

siguiendo rígidamente la máxima de Plauto después recogida por Hobbes: “El hombre es un lobo para el hombre”?

Además, si el concepto de “especialista” es referido al público, ¿debemos partir de la base de que la sociedad en su totalidad ha de estar especializada pues en el fondo todos somos “público”? El concepto de especialización referido a las *clases dominantes* se basan en las palabras de René Maublanc (*apud* W. Benjamín, 1975, 132):

Indudablemente escribo [...] casi exclusivamente para un público burgués. Primero porque estoy obligado a ello –Maublanc alude aquí a sus obligaciones profesionales como maestro; segundo, porque mi origen es burgués, porque ha sido educado en la burguesía y porque procedo de un medio burgués, tanto que soy proclive a dirigirme a la clase a la que pertenezco, que es la que mejor conozco y la que puedo entender mejor. Lo cual no quiere decir, desde luego, que escriba para darle gusto o para apoyarla. Por un lado, estoy convencido de que la revolución proletaria es deseable y necesaria, y por otro lado, de que será tanto más rápida, fácil, victoriosa, y tanto menos sangrienta cuando más débil sea la resistencia de la burguesía. El proletariado necesita hoy aliados del campo de la burguesía, igual que en el siglo XVIII la burguesía necesitó aliados del campo feudal. Yo quisiera estar entre esos aliados.

Los intelectuales rusos son los considerados especialistas en un tema que se rige por y para el proletariado pero el hecho de que el intelectual se acerque al proletario no lo convierte en éste.

El intelectual puede adoptar la perspectiva revolucionaria del proletariado, pero eso sólo llevará a “la traición de su clase originaria”, como afirmaba Aragón. Quizá le haga sentir mejor el hecho de “ayudar” en una revolución necesaria pero sus posiciones de partida nunca podrán equipararse, son naturalezas distintas, concepciones diferentes que sin ser antagónicas no son equivalentes. Pronto este intelectualismo entenderá que el juego se realiza a tres bandas apareciendo en escena el gran enemigo proletario: el capitalismo. Éste seguirá alimentando las palabras de Hobbes.

Ciertas figuras inveteradas del teatro clásico se ocultan transmutadas en otra realidad; el héroe en la tragedia se convierte en héroe no trágico y, como apuntó Lukács, el propio Platón retira el dramatismo de la figura del sabio, el hombre superior. Todo ello, aún partiendo de un principio común –el teatro clásico–, camina hacia unos derroteros bien distintos. Parte del cambio se debe a la contextualización en el tiempo

histórico o, dicho de otra manera, el teatro épico surge en el momento cronológico¹⁶⁴ que le tocaba y se ve ayudado por la gran contribución de nuevos medios de comunicación como es el cine.

Además el papel del público también se ve afectado tomando un total protagonismo el proletario que se verá resarcido de sus desgracias amén de sus nuevas ubicaciones, esto es, sentado en la platea y en los palcos y representando en escena sus miserias y alegrías, siendo más numerosas las primeras que las segundas. No sólo se ha intentado desplazar al público burgués recreado en las obras que no llaman a ninguna conciencia, al contrario, obras que se alimentan de una sobredosis de regusto sobre sus propias vidas, obras que no aportan nada sólo muestran aquello que quieren ver, sino que lo “eliminan” literalmente de cualquier muestrario teatral considerando que ya han ocupado suficiente tiempo en la historia teatral.

A priori podemos pensar que el teatro épico es antagónico del concepto de diversión. Así lo manifiesta W. Benjamín (1975, 25): “El teatro épico pone en cuestión el carácter recreativo del teatro; conmociona su vigencia social al quitarle su función en el orden capitalista; en tercer lugar, amenaza a la crítica en sus privilegios”.

Aunque no le falta razón, creemos que estas palabras pueden ser matizadas, Brecht abogará, como veremos más adelante, por el carácter lúdico del teatro; el entretenimiento es una de las condiciones innegociables que deben formar parte del esqueleto dramático. No obstante, no podemos ni debemos confundir el concepto de teatro épico con el de comedia. Las obras brechtianas, por su carga social, nos asomarán a un abismo cuya existencia justifica su aparición en escena, ahora bien el hecho de que exista no significa que el público quiera contemplarlo con gusto y pleitesía.

El llevar los efectos de este tipo de teatro a la escena descolocará los posicionamientos críticos anclados en reglas infranqueables y manidas. La estética de lo épico es nueva, distinta, apenas resiste a antecedente alguno. No es preciso conocer las particularidades que se ciernen sobre la obra porque ahora ya no importan, todo está a la

¹⁶⁴ Compartimos así una de las máximas hegelianas en la que se afirma que cada tiempo posee sus propias manifestaciones artísticas y que éstas no aparecen arbitrariamente sino que son producto de un proceso creativo largo, constructivo e imparabile.

vista y el mejor crítico será la masa por lo que se destrona a éste como figura sentenciadora y definitoria del éxito o fracaso de un drama.

Su intervención no se estimará tan relevante en tanto en cuanto la relación que se establece entre la obra -a través de los actores-, y el público -como último juez del proceso- ahora aparece diferente, pues el actor tiene que mostrar de forma natural un autocontrol para no transmitir conocimiento sino construirlo de manera que quede vinculado a la figura del filósofo que nada tiene que ver con el concepto “clásico” de *comediante*. Por tanto, nos encontramos, al igual que sucedía con el público, ante la especialización del actor, en el sentido en que debe entender el proceso dialéctico al que va a ser sometido para poder “actuar” y “producir” dicho conocimiento.

El teatro épico huye de cualquier parafernalia que se acomode en el aparato escénico; la transmisión del mensaje épico debe darse desde una claridad y pureza escénica, esto es, disfrazar mediante escenografías complejas el contenido último de la teatralidad épica no ayuda en nada a su finalidad. Las palabras de W. Benjamín (1975, 130) ejemplifican esta idea: “Ese teatro de tramoya complicada, de gigantesco reclutamiento de comparsas, de efectos refinadísimos se ha convertido en un medio contra los productores, no en último término porque buscan ganar a éstos para la lucha competitiva, carente de salida, en la que están enmarañados el cine y la radio.”

Brecht aprovechará las ventajas de los medios de comunicación en cuanto a lo beneficioso de su aportación al concepto épico, no tanto como enmascaradores o falseadores de la realidad; dicha actuación será calificada por W. Benjamín como “confrontación”, es decir, enfrentarse a los conceptos desde una posición crítica y un perspectivismo científico¹⁶⁵.

No ha de extrañarnos que en el teatro épico se cuestionen todos los elementos que le afectan o expresan. De todas las calificaciones que nombran este teatro creemos que la más adecuada es la de “narrativo”, el problema estriba en que la sinonimia épico – narrativo no se mantiene igual en la literatura alemana que en la española.

Lo que sí parece adecuado a sus formas es el estudio de los componentes. Si en el mundo narrativo procedemos al análisis del contexto, del narratario, de los

¹⁶⁵ Se procura no caer en ningún tipo de sentimentalismo o sentimentalidad que suponga distorsión o identificación respecto a la realidad tratada.

personajes, ... de cada uno de sus formantes; en el teatro, no sólo podemos hacer lo mismo sino que estamos en la obligación de analizar cualquier aspecto que nos enriquezca como público y también como “analista científico”, “sociólogo”, etc.

En 1926, Brecht comienza su aproximación al estudio del marxismo de la mano de Fritz Sternberg, a partir de aquí surge el concepto del teatro épico y desde su nacimiento, no abandonará el componente social, es más, dicho componente provocará, en numerosas ocasiones, que los estudiosos se acerquen a su teoría teatral como si fuera un nuevo movimiento de vanguardia, en otros casos como si fuera un manifiesto político, o tal vez unas instrucciones para conseguir una mejor habitabilidad en un mundo mejor, o como un experimento sociológico sin una finalidad clara. El hecho de que pueda abarcarse desde tantas perspectivas su teoría, sólo puede contribuir a engrandecerle. La multitud de lecturas que implica y la complejidad de la misma se nos aparece como un reto a todos cuanto han querido atisbar ese fin último del pensamiento brechtiano.

Hemos mantenido a lo largo de estas páginas que la obra de los autores, tanto teóricas como dramáticas, no pueden abstraerse de sus circunstancias vitales y en el caso de Brecht se constata sobremano. Si en otros autores las referencias e ideales o creencias político – filosóficas son difíciles de encontrar, de manera expresa, en Brecht no sabemos cuál tendría más peso específico ¿está realizando una teoría teatral como modelo de virtud moral y social? o por el contrario, ¿está vertiendo su catecismo político en la teatralidad?

En este autor los dos puntales se fundamentan y se ayudan; se establece, por tanto, una relación de reciprocidad. De un lado, el teatro le sirve de altavoz para unos pensamientos que por otras vías no alcanzarían a tanto público; de otro, puede mostrar en escena los paradigmas actitudinales, morales, etc. ejemplificando ante el público que otra realidad es posible. Lo que distingue a Brecht, en este sentido, de Buero o Sastre es que él usa esta concepción desde el descaro de la necesidad. Buero y Sastre, sobre todo el primero, se “ocultarán” tras un velo pudoroso que difumina lo que mostrado de otra manera podría tildarse de esperpento.

B. Brecht dejó escrito lo que significaba para él el teatro épico y cuáles eran las diferencias básicas respecto al teatro dramático. Ciertamente es que en la mayoría de libros

consultados aparece dicha clasificación y creo que ello obedece a que es muy reveladora, además nos aproximaríamos más al error que al acierto si no la incluyésemos siendo éste un capítulo que estudia las tesituras del teatro épico frente a otras formas de teatralidad.

FORMA DRAMÁTICA DEL TEATRO	FORMA ÉPICA DEL TEATRO
<p>Se actúa</p> <p>Envuelve al espectador en una acción escénica.</p> <p>Absorbe su actividad.</p> <p>Le hace experimentar sentimientos.</p> <p>Vivencia.</p> <p>El espectador es introducido en algo.</p> <p>Sugestión.</p> <p>Las sensaciones se conservan como tales.</p> <p>El espectador está en medio de la acción: simpatiza.</p> <p>El hombre como algo conocido de antemano.</p> <p>El hombre inmutable.</p> <p>Tensión desde el comienzo.</p> <p>Cada escena para la siguiente.</p> <p>Acción creciente.</p> <p>Suceder lineal.</p> <p>Determinación del curso por evolución.</p> <p>El hombre como algo fijo.</p> <p>El pensar determina el ser.</p> <p>Sentimiento.</p>	<p>Se narra</p> <p>Hace del espectador un observador, pero despierta su actividad.</p> <p>Le obliga a adoptar decisiones.</p> <p>Imagen del mundo.</p> <p>El espectador es puesto frente a algo.</p> <p>Argumento.</p> <p>Las sensaciones se llevan a una <i>toma de conciencia</i>.</p> <p>El espectador está frente a la acción: estudia.</p> <p>El hombre como objeto de investigación.</p> <p>El hombre mutable y en mudanza.</p> <p>Tensión en el curso del desarrollo.</p> <p>Cada escena para sí.</p> <p><i>Montaje</i>.</p> <p>Suceder en curvas.</p> <p>Por saltos.</p> <p>El hombre como proceso.</p> <p>El ser social determina el pensar.</p> <p>Razón.</p>

El propio Brecht, en el prefacio de *Mahagonny*, apunta estas diferencias de forma más desarrollada.

<i>Diferencias entre las llamadas formas “dramáticas” y “épicas” de teatro, según Brecht. Cuado tomado del prefacio de Mahagonny y de otros escritos:</i>	
La llamada “forma dramática” según Brecht (poética idealista).	La llamada “forma épica”, según Brecht (poética marxista)
<ol style="list-style-type: none"> 1. El pensamiento determina el ser (personaje-Sujeto) 2. El hombre es algo dado, fijo, inalterable, inmanente, considerado como conocido. 3. El conflicto de voluntades libres mueve la acción dramática; la estructura de la obra es un esquema de voluntades en conflicto. 4. Crea la empatía, consistente en un compromiso emocional del espectador, que le resta la posibilidad de actuar. 5. Al final, la catarsis purifica al espectador. 6. Emoción. 7. Al final, el conflicto se resuelve creándose un nuevo esquema de voluntades. 8. La <i>Harmatia</i> hace que el personaje no se adapte a la sociedad y es la causa fundamental de la acción dramática. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. El ser social determina el pensamiento (personaje-Objeto). 2. El hombre es alterable, objeto de estudio, está “en proceso”. 3. Contradicciones de fuerzas económicas, sociales o políticas, mueven la acción dramática; la obra se basa en una estructura de esas contradicciones. 4. “Historiza” la acción dramática, transformando al espectador en observador, despertando su conciencia crítica y capacidad de actuación. 5. A través del conocimiento, impulsa al espectador a la acción. 6. Razón. 7. El conflicto no se resuelve, y emerge con mayor claridad la contradicción fundamental. 8. Las fallas que el personaje pueda tener personalmente no son nunca la causa directa y fundamental de la acción dramática.

9. La anagnórisis justifica la sociedad.	9. El conocimiento adquirido revela las fallas de la sociedad.
10. Es acción presente.	10. Es narración.
11. Vivencia.	11. Visión del mundo.
12. Despierta sentimientos.	12. Exige decisiones.

Si hemos de reconocer algún mérito es el hecho de levantar la voz frente a la fórmula tradicional, para realizar una teatralidad que mostrará al mundo los grandes problemas que quedaban por resolver enfrentó una a una las categorías aristotélicas a las suyas en un intento de “convencer” de que en su dramaturgia se ejecutaría mejor la expresión y resolución de la problemática capitalista, no sólo por aparecer en el momento histórico que acogía dicha problemática, teniendo así mayor vigencia, sino también por introducir al público en una atmósfera en la que no se daría como “natural” el sufrir determinados acontecimientos como única vía para poder superarlos.

Esto ocurre en el ámbito teórico pues, en la práctica, Brecht sufrirá altibajos en una producción que, en ocasiones, no refleja de forma tan brillante su propio discurso.

Roland Barthes, en sus *Ensayos críticos* (1964) lo expondrá con diáfana claridad. La intencionalidad de nuestro autor en el enfrentamiento mantenido con la liturgia teatral clásica muestra los obstáculos superados en el transcurso de la batalla dialéctica pero Barthes también llamará la atención sobre aquellos que no se vieron o no se pudieron superar.

En el artículo *Brecht y la crítica* (1967) nos avisa de que quien reflexiona sobre teatro no sobre la revolución “se encontrará fatalmente con Brecht”. Esta aseveración es totalmente cierta pues uno de los itinerarios de obligado tránsito al hablar de la dramaturgia del S. XX pasa por el autor alemán.

Las diferentes disyuntivas que han usurpado autoridad a la práctica brechtiana vienen, en numerosas ocasiones, de la mano de una serie de dificultades que parten de la incomprensión de su mensaje por parte del público y/o por parte de la crítica.¹⁶⁶

Para evitar malentendidos, los sucesivos estudios críticos sobre sus postulados deberían ser enfocados desde la sociología, la ideología, la semiología y la moral. Los

¹⁶⁶ Barthes mantiene que en el caso de Brecht ambos términos son equivalentes pues el dramaturgo siempre quiso que fuera el espectador el que juzgara su obra.

cuatro campos son los suficientemente amplios y complejos para aportar razones validables a la práctica épica, pero es en estos mismos parámetros donde pueden residir el equívoco y la tergiversación teórica y funcional.

Desde el punto de vista sociológico la comunidad política no ha acertado a acreditar (por conveniencia o desacuerdo) las disertaciones brechtianas. La extrema derecha hasta ahora ha renegado del autor y sus obras, la derecha (a secas) se molestó en separar al autor de su obra y a reconocer la valía de la misma, pese a la naturaleza de su autor. A la extrema izquierda no le interesa la teoría desviando constantemente la atención a la importancia de su práctica. Incluso el comunismo planteará ciertas reservas a su concepción teatral.

Desde una perspectiva ideológica no debe ni puede considerarse negativo el hecho de que su teatro, antes de ser proyectado, haya sido reflexionado. Seguramente son muchos, aunque no se hayan estudiado, los dramaturgos que pueden presentar una vasta teoría que sustente sus obras. Pero en el caso que nos ocupa, teoría y práctica son disolubles; tal vez, por un afán de formación teatral respecto al público, lo que anteriormente llamábamos “público especializado”. Seamos conscientes de la dificultad que semejante labor entraña. El propio Barthes aclara que cuando tratamos el tema ideológico en Brecht no nos referimos, en absoluto, a una propaganda politizada y gratuita.

[...] el teatro de Brecht no es un teatro de tesis ni de propaganda. Lo que Brecht toma al marxismo no son consignas ni una articulación de argumentos, sino un método general de explicación. De aquí se deduce que en el teatro de Brecht los elementos políticos aparecen siempre recreados. El tema ideológico, en la obra de Brecht, podría definirse como una dinámica de acontecimientos que mezclase el testimonio y la explicación, la ética y la política: cada tema es, aun tiempo, expresión del querer ser de los hombres y del ser de las cosas, a la vez rebelde (porque desenmascara) y reconciliador (porque explica). (*apud* J.C. Rodríguez, 1998, 288)

Mayor complicación entraña un acercamiento desde la semiología porque la metodología brechtiana nos dice que no debemos identificar; debe existir distancia entre significado – significante; el arte constituido en crítica hacia la burguesía no puede caer

en imitación ni siquiera de la Naturaleza para así evitar caer en un ilusionismo vago y alienante.¹⁶⁷

Quizás para los estudiosos el tratamiento de la moralidad sea uno de los puntos más atractivos pues al concebir su teatro como un proceso dialéctico continuo, la modalidad interrogativa hace acto de presencia permanentemente. Esta metodología reporta conocimiento y fomenta la curiosidad pero en contrapartida se nos revela como una espada de Damocles inquietante y amenazadora. Nunca se ha discutido el hecho de que el teatro de Brecht es un teatro moral y, como el propio Brecht afirma, la pregunta fundamental a la que se pretende responder es: “¿Cómo ser bueno en una sociedad mala?”, pero realmente, ¿hubiera funcionado el método dialéctico aplicado a la moralidad? “La moral de Brecht consiste esencialmente en una lectura correcta de la Historia, y la plasticidad de esta moral (cambiar, cuando haga falta, la costumbre o norma) procede de la misma plasticidad de la historia.” (*apud* J.C. Rodríguez, 1998, 290)

Parece que para Barthes este aspecto está zanjado y, en parte, lleva razón si lo contemplamos teóricamente, pero, ¿está la sociedad preparada para aunar fuerzas y producir cambios que repercutan en la Historia?

Todas las reflexiones parecen conducir al mismo punto, ¿está el público lo suficientemente “especializado” para sufrir una transformación basada en la retórica dialéctica?

El perspectivismo histórico nos ofrece la solución a esta pregunta.

Otros autores han reseñado la importancia de la evolución de su pensamiento como causante de las divergencias de cara a la crítica. Pero esta evolución es un factor no sólo lógico sino necesario e imprescindible en cualquier movimiento artístico o teórico que se precie, pues es indicio de vida.

Cierto es que desde su primera etapa conocida como expresionista, cuya no transformación gradual desemboca en su expresionismo crítico pasando por el didactismo que, para muchos, atrajo hacia su obra más defectos que virtudes y terminando con su focalización marxista han sido cuantiosos los cambios,

¹⁶⁷ De los cuatro aspectos, éste es el que puede presentar dificultades insalvables por lo contradictorio de su propia naturaleza.

modificaciones, asaltos sufridos por el autor en cada una de sus vertientes. Pensamos que al tratarse de Brecht, pensar en un desarrollo progresivo y pausado de su actividad es prácticamente imposible, ¿existe evolución? Desde luego que sí pero cada paso, cada cambio en su trayectoria se torna convulsión y, desde la teoría, se fomenta la polémica.

Juan E. Aragonés, nos dice que existen los brechtistas – más que brechtianos – que no han aceptado un Brecht que vaya más allá del teatro épico y del didactismo. Esta idea es desoladora porque significa que el alemán no sólo va a tener que enfrentarse a un enemigo poderoso: él mismo, sino que sus posicionamientos posibilitaron que sus fieles acólitos apuntaran doctrinas contrarias, como dardos envenenados contra sus teorías que, a fin de cuentas, era lo mismo que atacar sus obras.

Juan C. Rodríguez (*ibidem*, 133) manifiesta:

[...] en la vida y en la obra de Brecht hay una especie de década “prodigiosa” – y a la vez maldita – entre 1929 y 1939. En este intento de relectura [...] en torno a ese término fundamental que solemos llamar la dialéctica brechtiana sin saber muy bien a lo que nos referimos. [...] Brecht se va convirtiendo definitivamente en Brecht. Por supuesto que *definitivamente* no sería una buena descripción, puesto que Brecht era demasiado elástico, por decirlos así, demasiado flexible como para condensarse en un punto o engarzarse en una línea recta. Su imagen preferida era la *curva*. Uno de sus mejores colaboradores nos lo dice: el pensamiento de Brecht siempre era curvo.

Las palabras del profesor, afincado en Granada, sustentan lo que cualquiera que bucea por los dominios de Brecht atisba. La dualidad, la contradicción y el espasmo conviven y habitan en el dramaturgo. Practicar la dialéctica como método de cognición plantea unas problemáticas para las que ni sus propios partidarios estaban preparados. Brecht no sólo elige la línea curva sino que la transforma en una espiral que a su vez transforma la interrogación en arma inquisitiva, arma que se vuelve contra él. Pero dice J. C. Rodríguez: “Brecht se convierte en Brecht” (*ibidem*, 65) da la impresión de que fue consciente de su capacidad para sacudir conciencias y consolidados ámbitos académicos, de su incómoda presencia en determinados círculos y, a partir de aquí, se

crea el alter ego de dominio y escarnio público, cúmulo de rarezas para unos; genialidad, para otros¹⁶⁸.

Si estas palabras derivan hacia un entorno más íntimo es únicamente con la finalidad de iluminar algunos aspectos difíciles de comprender en la actuación del dramaturgo y que tiene su raíz en su conformación como individuo.

Retomando nuestra reflexión, queremos llegar a comprender el porqué de muchas de sus actuaciones, éxitos y fracasos y podemos ver que la mala comprensión de su mensaje por parte de sus seguidores o la traición – por desconocimiento o por inconsecuencia – de estos se sustenta en la propia persona de Brecht, artífice de la contradicción eviterna.

Realmente la evolución de su pensamiento fue dialéctica y no dudó en cambiar de registro cuando el momento lo requería. Dicho cambio siempre será fundamentado pero se producirá de forma brusca, tosca, por lo que “su público” lo percibirá como *choque* no como *evolución*.

Incluso ahora su naturaleza se mantiene vigente. En el s. XXI Brecht que está muerto, no está muerto y mencionar su nombre o el título de algunas de sus obras es llamar a la polémica. Müller, su mejor seguidor, afirma: “no criticar a Brecht es traicionarlo”. El propio Buero (*apud* Aragonés, 1974, 107) nos dice:

Está sufriendo este autor lo que figura en un mito. Contamos ya con brechtianos ortodoxos que aspiran a paralizar, a fijar su enseñanza en lugar de continuarla. Los habrá entre ellos, sin duda, que no perdonarán ningún montaje de Brecht si no se atiene férreamente a su teoría del *teatro épico* y a sus famosos *efectos de extrañeza*, tal como esas personas creen que son... Ya Piscator había hablado, antes que Brecht, de *teatro épico*; la sistematización teórica de ese concepto creada por Brecht subraya la oposición del *teatro épico* – en el sentido *narrativo* – al *dramático* – en el sentido de *actuado* -. El mismo Brecht habría de declarar al final de su vida, ante su biógrafo Schumacher: “Me pregunto seriamente si no sería mejor renunciar a este concepto del teatro épico”. Sin abandonarlo en su madurez, lo había matizado ya. La inicial sequedad de sus *obras didácticas* da paso a la riqueza de sus grandes logros posteriores.

¹⁶⁸ Juan C. Rodríguez nos narra algunos capítulos de adolescencia de Eugen revelándonos sus tempranas excentricidades.

Queda patente el autoconocimiento que tenía el dramaturgo de su propia creación y de las complicaciones que acarrearán sus conceptos más conocidos.

Pero intentemos clarificar sus posiciones partiendo de las principales ideas básicas y fundadoras de su teoría.

“El teatro consiste en representar figuraciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados, con el fin de divertir”. Estas palabras pertenecen a la obra *El pequeño Organon para el teatro* (apud Aragonés, 1974, 117). La concepción de una teatralidad para la diversión y regocijo del público siempre estuvo en el pensamiento de Brecht. Distinguirá varios grados (diversiones débiles / diversiones simples) y, en un primer momento, antepone esta misión a la de enseñanza:

Tampoco debiera proponerse el teatro la tarea de enseñar, o de enseñar cosas más útiles *que el mero hecho de moverse placenteramente* [...] el temor y la piedad o por el temor y la piedad, es un lavado que no sólo se festejaba placenteramente, sino con el especial propósito de divertir. Exigir más del teatro, o concederle más, es proponerle un objetivo inferior al que le es propio. (*ibidem*, 118)

Estas disertaciones cercanas y comprensibles llaman nuestra atención por su obviedad, sin embargo, son el principio de un planteamiento que no tardará en complicarse pues nos realiza una pregunta que se transforma en reto: si hemos podido divertirnos con acontecimientos pasados y lejanos de épocas remotas, hecho para el que los coetáneos estuvieron impedidos, ¿no nos indica esto que aún no hemos descubierto lo que nos puede divertir de nuestra época?

Si el divertimento es una de las principales premisas y la fábula, coincidiendo con Aristóteles, es el alma del drama, la conjunción de ambos nos lleva a la intelectualización del goce, esto es, en la apreciación de los modelos humanos antiguos y sus relaciones desarrollamos la capacidad de adelantarnos en el tiempo y cuestionar los modelos y sus relaciones en el momento presente con lo que realizamos un proceso de metacognición. Una vez que se intelectualiza la percepción, el dinamismo dialéctico se agiliza volviéndose más elevado e incisivo.

El grado de intelectualismo es tal que no se contempla otro acercamiento a la esfera teatral que no sea desde la crítica. Pero ésta es desenvuelta a modo de proyecto

científico que investigará cada uno de los elementos de la teatralidad como si de una autopsia se tratara.

La pretensión de Brecht es rebajar, ni más ni menos, las aportaciones dadas por el teatro al gran mundo, al mundo de la masa que produce para vivir y vive para producir. Una vez que se especialicen y puedan acceder a todos los recovecos del drama su diversión será intelectual y, a partir de este estado de conciencia, alcanzarán la potestad de originar el cambio que el momento histórico necesite en ese instante.

Nuestra actitud habrá de ser crítica. Si se trata de un río, la actitud consistirá en regularlo; si es un árbol frutal, en hacerle injertos; [...] Y si no hay otra cosa mejor, el mero deseo de que nuestro arte se desenvuelva conforme a los tiempos actuales, hace ya que el teatro de la época científica llegue en seguida a los suburbios, donde, sin dificultades, por decirlo así, se ponga al servicio de las grandes masas (que producen mucho y viven difícilmente). (Aragonés, 1974,125)

De la combinación del cientifismo – ya que es lo propio de esta época – y de los estudios teóricos – que aportarán los discernimientos invalidados por la ciencia – nacerá un componente moral y totalizador que no obliga, en absoluto, al teatro pero que abre terrenos inmensos para la experimentación.

Uno de los principales proyectos a los que debemos aspirar consiste en acercarnos al teatro desde el conocimiento no desde la sensación o el impulso, así la acción teatral nos incitará a reflexionar críticamente sobre los papeles desarrollados en el escenario, a qué clase social pertenecen los personajes, por qué se ha dividido la sociedad en esas clases y no en otras, etc.

Como vemos el asistir a una representación teatral se torna en un arduo ejercicio de análisis continuo para lo que el espectador debe estar preparado (formal, cultural y moralmente). Asistir al teatro de forma reiterada facilitará la tarea impuesta; lo que no significa que podamos mecanizar la labor ya que cada obra refleja un ejercicio nuevo. El esfuerzo inicial se transformará en diversión en el momento en que empezamos a controlar dicho ejercicio. Ahora bien, en esta sensación de divertimento subyace un conocimiento pleno y autónomo de la realidad representada y de la que motiva dicha representación. Nos atreveríamos a afirmar que llegados a este punto, este momento

equivale a la catarsis predicada por Aristóteles, constituyendo el clímax de toda la estructura teatral.

No todo es ejercicio especulativo cuando nos enfrentamos a teatralidad brechtiana.

El alemán reivindica el “impulso”, la “sensación” dentro de la escena; ahora bien, estos deben responder a un movimiento dentro de la historia que acabe canalizando el mismo en transformación, es decir, las ideas que representan a una determinada época o clase social participan de su propia sentimentalidad y ello puede transmitirse, es más, debe transmitirse. Una de las herramientas puede ser la impulsividad si su efectividad es positiva, sin embargo, para que el subjetivismo, la impresión o cualquier otro elemento psíquico referido al individuo tenga cabida en su teatro debemos tener la seguridad de que su presencia contribuirá a transformar la época o la clase de la que ha nacido.

Por ello deben concebirse desde un condicionamiento positivo: “Estas *condiciones históricas* no deben ser concebidas (ni representadas) como fuerzas oscuras (en el trasfondo), sino entendidas como producto de los hombres, y mantenidas por ellos (y por ellos transformadas), es decir: surgidas de lo que va ocurriendo en la escena.” (Bertolt Brecht, *apud* Aragonés, 1974, 132)

Cuando analizamos a Brecht comprendemos que, como la mayoría de los teóricos, encuentra dificultades en el momento de llevar a la praxis sus disertaciones. El “vanguardismo” originario y estremecedor de sus obras iniciales irán, con el tiempo, dando paso a unos posicionamientos si no más conservadores, sí más reconocibles. Para críticos como Aragonés, esta concepción significará una caída en la contradicción hacia muchos de sus postulados, ya que en sus obras de madurez abogará por emocionar y conmover, es decir, el sentimiento colmará una escenificación que ha comprendido la necesidad de pulso también en los momentos revolucionarios. Y esto Brecht lo entiende mucho antes de llegar al culmen de su trayectoria, como atestigua en su obra *Escritos sobre teatro* (2004, 22):

El fascismo, con su grotesca acentuación de lo emocional, y, quizá en igual medida, un cierto deterioro del elemento racional en la doctrina del marxismo me condujeron a poner más énfasis en

el elemento racional. Sin embargo, precisamente la forma más racional, la pieza didáctica, produce los efectos más emocionales. Yo hablaría incluso, en una gran parte de las obras de arte contemporáneas, de un deterioro del efecto emocional debido a su alejamiento de la razón, y de un renacimiento de aquél debido a tendencias racionalistas crecientes.

Las emociones siempre tienen un fundamento de clase muy determinado; la forma en la que aparecen es, en cada caso, histórica, específica, limitada y condicionada. Las emociones nunca son humanas en general y atemporales.

El dramaturgo alemán siempre se ha quejado del hecho de que uno de los ataques más perseverantes a lo largo de su trayectoria dramática contra su teatralidad épica ha residido en la siguiente premisa: “El teatro épico combate las emociones pero la razón y el sentimiento no pueden separarse.” (B. Brecht, 2004, 58)

Esto es rotundamente falso y se reafirmará diciendo: “El teatro épico no combate las emociones sino que las analiza y no se limita a crearlas. El teatro al uso es culpable de separar la razón y el sentimiento al eliminar prácticamente la razón. Al menor intento de introducir algo de razón en la práctica del teatro sus defensores gritan que se pretende erradicar los sentimientos.” (B. Brecht, 2004, 58)

Puede que la contradicción esté presente en el autor en algunos momentos puntuales tanto teóricos como prácticos, y serán, como veremos, numerosas las críticas que le llegarán en uno y otro sentido, pero no es menos cierto que Brecht ha sabido apurar al máximo muchos de sus postulados llevándolos al límite, lo cual le ha permitido evolucionar en ambos campos: el teórico y el escénico.

No obstante, Brecht no está peleado con este término. La “contradicción” como tal es palpable en su cotidianidad como individuo y como autor. Son numerosos los autores que mantienen que el teatro épico nacerá, como concepto teórico – práctico de sus fracasos teatrales anteriores, viene a caer en el teatro épico huyendo de una insostenible contradicción la *universalidad de la obra teatral y de la multisignificación de todos y cada uno de los componentes teatrales*, ambos conceptos rozan la utopía por la magnanimidad de los mismos, el no segmentar o parcelar el espacio, la escena, la teatralidad para poder abarcarla tanto en estudio como en representación le llevó a un callejón sin salida y a su primera gran contradicción; para subsanar su “error” decide acotar tan vasto territorio con la creación del teatro épico pero su finalidad sigue siendo

tremendamente amplia y esta inabarcabilidad le procurará numerosas complicaciones. Además el territorio que decide delimitar se asienta sobre unas entidades inestables y “contradictorias” por naturaleza: el hombre, la sociedad y las relaciones entre ambos.

Ya lo afirma J. C. Rodríguez en su obra *Brecht, siglo XX*: “Brecht sustituye la noción de conflicto por la de contradicción”, y el propio Brecht (*apud* J.C. Rodríguez, 326, 1998) apostilla: “El teatro épico se interesa ante todo por el comportamiento de los hombres entre ellos, allí donde ese comportamiento tiene una significación histórico-social, dicho de otro modo, en lo que tiene de típico.”

Incurriríamos en un error, por tanto, si negáramos que la existencia del factor “contradicción” pero, también es cierto, que en el alemán adquiere un significado signo inequívoco de evolución. Además muchas de estas mencionadas contradicciones son invenciones de críticos o terminología empleada con el único fin de atentar contra la fortaleza de la unidad del teatro brechtiano. Para cercar esta polémica recurrimos a las palabras del propio autor: “Lo esencial del teatro épico es quizá que no apela tanto al sentimiento como a la razón del espectador. Éste no ha de emocionarse sino reflexionar. Sería completamente errado pretender negar a este teatro la emoción. Vendría a ser como negar hoy a la ciencia la emoción.” (B. Brecht, 2004, 63)

En el intento de indagar en la complejidad de su mundo teatral, apreciamos fundamentaciones de las que debemos hacernos eco para continuar este análisis con el mayor acierto posible.

Bertolt Brecht, al igual que ocurrirá en nuestro país con los autores que dan nombre a este trabajo, además de sentir fascinación por el género teatral percibirá pronto que la oferta escénica que prima en su tiempo no es, cuanto menos, la adecuada. Antes de enfrentarse de lleno a las representaciones del teatro burgués alegando una tergiversación, no sólo del fenómeno teatral, sino del teatro en sí mismo como realidad, se decantará por la diversidad espectacular, esto es, la sociedad en la que vive necesita un abanico más amplio de obras que muestren fehacientemente la variedad de hechos, avances y cambios que se están produciendo a principios del S. XX. El teatro debe ser reflejo y, hasta ahora, se nos ha presentado sesgado.

La vorágine que trae consigo el siglo anterior facilitará una serie de reflexiones en Brecht que poco a poco lo irán radicalizando. Donde antes el teatro burgués tenía

cabida, como una expresión más del lenguaje social, ahora se erige como el gran enemigo por dos razones comprensibles: primero, este teatro es un figurante egoísta que no se presta a compartir la escena, y, segundo, la filosofía que brota de esta teatralidad atenta contra el sentido común de una sociedad que se aparta de la complacencia para aferrarse a la combatitividad.

Para ello el autor alemán es consciente de la importancia que imprime la existencia de la filosofía que remueve los principios morales decadentes y obsoletos que no contribuyen a superar los nuevos conflictos históricos.

Desde sus orígenes la presencia de unos supuestos morales relacionados con conceptualizaciones filosóficas se irán haciendo patentes en sus obras. Con el tiempo los supuestos que un día estuvieron más próximos a la naturaleza humana e histórica del ser, se acercarán, peligrosamente, a principios políticos que, valga la redundancia, politizarán un discurso no necesitado de más demagogia enrarecida que sólo conseguirá alejar al público de los escenarios y convertir a nuestro autor en un fugitivo¹⁶⁹.

Cierto es que el teatro, de todas las épocas, ha plasmado diferentes principios éticos dependiendo de la evolución antropológica, social, económica, etc. La nómina multifactorial es amplia, e igual de variada es la postura adoptada por los críticos o los trabajadores del teatro / pensamiento respecto a cómo se muestra o cómo debe mostrarse la moralidad en el teatro y, aún más peliaguda es la cuestión ¿qué moralidad debe llevarse a escena? Queda patente que para Brecht la ética burguesa equivalía al mayor de los males y la idea de teatro que para Schelling debía convertirse en “institución moral” pues “la burguesía empezaba a instaurar las ideas de la nación. Arreglar su casa, alabar el propio sombrero y presentar sus facturas era algo muy grato”, según Nietzsche (*apud* B. Brecht, 2004, 52); era deplorable ya que cuando esta realidad se transmuta en “vender la casa, tener que vender su viejo sombrero y pagar sus facturas” dicha realidad deja de ser agradable para los principales espectadores.

Brecht manifestará en varias ocasiones que la moralidad ocupaba un segundo plano dentro del teatro épico, puesto que la pretensión de éste era la de *estudiar*. Sin embargo, el análisis pretendido por lo épico le conducirá directamente a un paisaje

¹⁶⁹ Esta idea puede parecer excesiva y, quizás lo sea, pero la consecuencia última de una acusada politización en su teoría y actitud le acarreó más inconvenientes que ventajas.

decorado por causas y consecuencias con lo cual la moralidad no tendrá más remedio que tomar el papel relevante que se le había negado en un principio.

El objetivo de nuestras investigaciones era encontrar los medios capaces de eliminar dichos abusos insoportables. Porque no hablábamos en nombre de la moral sino en nombre de los perjudicados. Son dos cosas muy diferentes, pues a menudo se les dice a los perjudicados. Son dos cosas muy diferentes, pues a menudo se les dice a los perjudicados con frases morales que han de resignarse a su situación. Para esos moralistas, los seres humanos están para la moral, y no la moral para los seres humanos.

De lo dicho podrá colegirse, al menos, hasta qué punto y en qué sentido el teatro épico es una institución moral. (B. Brecht, 2004, 53)

Cuando comienza a oírse la terminología de *Teatro épico* se produce un esfuerzo latente por clarificar que su naturaleza ya viene de antiguo, esto es, se trata de alejarlo lo máximo posible del concepto de “novedoso”, “vanguardia”, etc. pues sus cultivadores eran conscientes de que esto significaría un rechazo *a priori* por parte de un sector importante de la sociedad. Relacionar el teatro épico con los preceptos clásicos, insignia del más ilustre teatro, sería recompensado con un halo de seriedad y firmeza¹⁷⁰; pero, por otro lado, se debía dar con la fórmula que presentara a este teatro como un producto novedoso, renovador y solidario con las preocupaciones de la posmodernidad.

Brecht que, como afirmábamos anteriormente, no se había cuestionado la moralidad *per se* en sus primeras teorizaciones se verá imbuido en un contexto social e histórico que le dirigirá hacia los postulados de la ética hegeliana cuya resolución comprenderá un punto de inflexión pues sus posturas teórico – prácticas se radicalizarán tomando el camino de la izquierda marxista aportando grandes dosis de política que suprimirán o maquillarán muchas de las determinaciones hegelianas.¹⁷¹

El mundo ahora podía y debía ser representado como un mundo en desarrollo o por desarrollar, sin que se le pusieran límites a ese desarrollo por ninguna clase que los creyera necesarios en su

¹⁷⁰ Elegir la tragedia como una de las formas más representativas de la teatralidad ayudará sobremanera a establecer vínculos más estrechos entre los autores contemporáneos y los griegos. De ello fueron muy conscientes Buero, Sastre y Brecht.

¹⁷¹ Debemos aclarar que cuando hablamos de las posturas adoptadas de cuestiones morales y éticas en Hegel también pueden trasladarse a las diferentes conceptualizaciones éticas de Kant.

propio interés. La postura pasiva del espectador, que correspondía a la pasividad de la mayoría del pueblo en la vida real, dio paso a una postura activa, es decir, al nuevo espectador había que mostrarle el mundo como un mundo que estaba a su disposición y a la disposición de su intervención. Para nuestra dramática resulta imposible utilizar la moral individual de la época burguesa. La frase “trata a todos como deseas que todos te traten a ti” no conduce a modos de actuar eficaces. (Brecht, 2004, 54)

Pero, ¿por qué abandona Brecht los posicionamientos hegelianos? La disyunción no comienza en el género teatral en sí, como hoy lo conocemos, sino en el género poético pues nos remontamos a las clasificaciones de los géneros en la Grecia aristotélica.

Se parte de la distinción entre poesía épica y poesía lírica y es aquí donde se establecen las bases para conformar un recorrido de alejamiento inevitable. La poesía épica narra los hechos dejando al margen cualquier subjetividad no sólo en la fábula sino en la percepción del propio poeta, mientras que la poesía lírica ambiciona mostrar el mundo interior, las emociones, la subjetividad. La poesía dramática combina ambas. Si hemos afirmado con antelación que Brecht no rechaza el sentimiento o el impulso emocional y huelga recordar, a estas alturas, que aboga por la epicidad, ¿no sería ésta, la poesía dramática, la fórmula perfecta para sus creaciones? La respuesta es no¹⁷². Brecht comprenderá pronto que la poesía épica nos enseña unos acontecimientos desde la distancia temporal y física mientras que la poesía dramática nos sumerge en la vivencia de esa experiencia rompiendo las lejanías temporales e, incluso, físicas. El tratamiento del binomio objetividad/subjetividad que estrechará lazos entre Aristóteles y Hegel significará la ruptura decisiva de Brecht con ambos filósofos. Las teorías que apuntan hacia una acción nacida y desarrollada únicamente por la voluntad interior chocan frontalmente con el pensamiento brechtiano, además Hegel defiende la libertad del individuo como *conditio sine qua non* para el ejercicio de la acción y Brecht, como veremos, parte de unas posiciones más “reales”, “pragmáticas”, pues el hombre tiene un deber no sólo consigo mismo sino con la sociedad en la que vive y esto significa que

¹⁷² Este planteamiento es un ejemplo de las llamadas *contradicciones* en Brecht, pero, si atendemos con detenimiento, veremos que donde algunos estudios mencionan dicho término no es más que evolución de la propia formulación.

tiene obligaciones hacia dicha sociedad que le coartan la libertad en sus dos naturalezas (individual / colectiva).

Es lógico que el camino del alemán discurra por otros derroteros pues su contexto histórico dista mucho del propio de Hegel y también del Estagirita. El S. XX evoluciona desde la prisa y el negocio y es en esta vorágine donde encontramos a Brecht teorizando con valores que no pueden sino convertirse en dardos cuando se llevan a la práctica.

Sí coinciden, y este hecho no deja de asombrarnos por su fuerza y su vigencia, con los dos filósofos, en que para poder calificar un hecho de trágico las posturas presentadas deben ser irreconciliables. Al ensalzamiento de esta afirmación contribuyen los mecanismos sociales, económicos, naturales,... de forma exquisita durante el siglo pasado.

J. C. Rodríguez lo ejemplifica de forma magistral. En el supuesto “Kennedy invadió playa Girón” el sujeto para Hegel es Kennedy, sin embargo, si ese mismo supuesto fuera emitido por Brecht quedaría tal que así: “Fuerzas económicas forzaron a Kennedy a invadir playa Girón”.

Para el filósofo alemán el espíritu crea la acción, para el dramaturgo es la relación social la causante de la acción.

Brecht se contrapone a Hegel *frontalmente, totalmente, globalmente*. Por lo tanto, es un error utilizar, para designar su poética, un término que *significa un género* de la poética de Hegel [...] el propio Brecht se dio cuenta de su error inicial y, ya en sus últimos escritos, empezó a llamar a su poética “poética dialéctica”. Lo que también es un error, considerando que igualmente la poética de Hegel es dialéctica. (J.C. Rodríguez, 1998, 359)

Para Brecht existen dos campos en los que afrontar el compromiso ético. Ambos, sumamente importantes, se hallan inevitablemente interrelacionados ya que de su conjunción va a depender el éxito del trabajo.

El primer compromiso se encuentra en el germen primigenio y posterior desarrollo de la obra, para esto él establece una tabla comparativa entre las diversas facturas que se encuentran en el desarrollo teatral y sus actantes. Así la obra equivale a la creación, el autor a Dios y, como el arte es sagrado, el actor encarnará el servilismo

hacia el arte que a su vez le otorgará “la vida”. La representación se emparenta con el “juicio final”, el ensimismamiento del público corresponde al proceso místico, lo representado en el escenario es “la verdad” pues la coreografía de actantes, mecanismos y esfuerzo posibilitará que presenciemos la revelación del alma.

El empleo de esta terminología obedece, según nuestro juicio, al hecho de que Brecht quiso que cualquier lector – espectador entendiera lo que él pretendía producir y transmitir en el escenario; y la religión es una buena vía de acceso a muchos hogares. Cuando establece su sentimiento personal hacia el teatro pasamos al segundo campo: La ética postdramática, esto es, los conflictos que pueden o deben ser planteados – resueltos una vez salimos del recinto dramático.

La premisa de “naturaleza humana” no existe para Brecht, él atenderá a otro tipo de naturaleza que obliga al individuo a representar el papel que la sociedad le ha otorgado con su beneplácito a veces; otras, no. De ahí se deduce que el individuo tiene una cuenta pendiente con la comunidad lo que le hace comportarse y ejercer como “ser social”. Esta naturaleza dirigirá un pensamiento hacia una vertiente también social y es en este punto donde abandona el “ser individual” de la ética hegeliana en pos de una “evolución” hacia posturas marxistas que intentará, a través del teatro, luchar contra la, llamémosla, *antiética* pues es el resultado de una inmersión en una sociedad cuyos valores son anulados por el poderoso caballero que, desde el S. XVII ha ascendido y se ha convertido en un dios omnipresente y asfixiante, divertido a costa del enfrentamiento de los seres que, paradójicamente, les han dado su valor.

El capitalismo aniquilará irremediablemente cualquier valor ético posible; posicionarse a su favor nos lleva a la *antiética* como seres de “naturaleza humana”; combatirlo como “ser individual” es una empresa quimérica. Así las cosas y, de nuevo paradójicamente, este camino sin salida sólo nos conduce a engrandecer ese género que preconiza el fatum: La tragedia.

Los ámbitos de la tragedia, así como los de la acción de la sociedad, comparten una categoría que en Brecht también adoptará tintes peculiares. Nos estamos refiriendo al hombre como “*héroe*” dentro de la acción.

Para comenzar vemos como Brecht espera que el individuo goce de su propia libertad, es más, lo admite y asume que, pues esa situación viene dada desde el teatro

isabelino, debe replantear ese estado ya que si el hombre no sabe administrar esa libertad, si no es capaz de volverse “productivo” posibilitando otros estadios que le reporten de nuevo dicho estado, esa libertad no pasará de ser insustancial, vacío y ornamental¹⁷³.

Tradicionalmente el héroe -pensamos en el héroe prototípico griego- no camina hacia la tragedia; el *fatum*, de manos de una acción ajena a él le alcanza y le coloca en la tesitura de tener que actuar eligiendo la opción más “racional” dentro del dilema. Ciertamente es que, en ocasiones, cuando parece que el héroe queda exento de pagar un tributo realiza algún tipo de actuación que le devuelve el primer plano trágico. De todas maneras, el código de honor le obliga a ejecutar un protocolo cuyo fin es, si no conocido, prescrito y aceptado. Esto es lo maravilloso de la tragedia, una vez que el héroe cae en su tela de araña nada puede devolverlo a la normalidad y, lo más inquietante aún, el espectador que presencia estos vaivenes comprende perfectamente que el desarrollo y capitulación se desarrollen de esa forma.

Brecht no se opone a la idea de “héroe”, sin embargo, aduce que el término debe evolucionar correlacionándose con las épocas e ideologías en que se ubica su categoría. Por definición, el héroe se representa como singular, entidad unitaria, que se alza y destaca en su comunidad. Esta categorización llevará al dramaturgo a un callejón sin salida pues aboca a la figura heroica a la promoción de una individualidad que quedará anulada por la masa social engullidora y aniquilante y, lo que es emocionalmente peor, carente de valores. La presentación del héroe como individuo ético y normalmente consecuente, conocedor de los principios de actuación básicos enfrentado a una comunidad social que bien podría tildarse de “jauría”, con un agravante importantísimo: la aparición de un sistema cuyo dios triunfante es el factor económico que elimina tanto culpas como hechos, convierte al “héroe” en un Quijote absurdo y perdido luchando contra unos molinos movidos por fuerzas más imperiosas que el viento.

El individuo se diluye en la sociedad perdiendo la fuerza primigenia de su naturaleza para cosificarse en un estado amorfo perteneciente a la comuna social. Las palabras de Brecht son clarificadoras a este respecto:

¹⁷³ Aparece de nuevo el germen social que provoca que la idea de individuo / libertad es sólo un espejismo, una idea utópica que reconforta al espíritu pero que no lo realiza.

El “gran individuo” no ha desaparecido de la literatura, pero aparece constituido de otra manera; por ejemplo, no se define como grande por el grado de su impermeabilidad a la influencia. Considerado aisladamente pierde incluso su indivisibilidad, se convierte en un ser de la masa, en algo vacilante, cambiante cualitativamente, lo que es una masa. Sería una paradoja y una exageración si se dijera que la masa se presenta ahora como una masa, pero es bueno considerar fugazmente esta idea extrema. El individuo sigue siendo un individuo y se presenta como individuo, pero ha adquirido una indeterminación, una dependencia, como la que tenía antes la masa, que ahora ya no la tiene, porque ella ahora es más terminada y más independiente, menos dependiente del individuo. (Brecht, 2004, 62)

Además nos encontramos con otro obstáculo considerable. Como consecuencia lógica de la evolución la figura heroica se deprecia respecto a la ofrecida por la dramaturgia burguesa. Personajes como Don Giovanni, Fausto... son sustituidos por imitadores que no llegan a alcanzar la fuerza emocional / moral de sus antecesores. Esto conlleva que el público los observe y los critique pero desde la distancia, no desde el reconocimiento o la pretensión de imitarlos.

A la conformación del héroe moderno contribuirá de manera incalculable la industria cinematográfica contra la que a duras penas se puede competir. Para Brecht, Hollywood y Broadway profanarán el ideario heroico creado por Ibsen y Strindberg.

Sin contar con las dificultades añadidas por mecanismos externos, la formación de la personalidad del héroe ya es compleja de por sí.

Para Aristóteles, el héroe nace y sus cualidades le acompañarán toda su vida, es más, deberá practicar y cultivar poses y actitudes que fortalezcan su naturaleza heroica. Sin embargo, para Brecht el héroe *per se* no existe, no tiene cabida en una sociedad pragmática y aséptica lo que no significa que, en determinados momentos, el individuo no presente modos y comportamientos heroicos. Esto nos conduce a preguntarnos ¿quién es más héroe, el que ha nacido como héroe y basa su existencia alrededor de este extremo o aquél que, sin ser conocedor de su valor, ante determinadas circunstancias las resuelve de manera heroica?

Cuando planteamos la cuestión hacia actitudes exteriores, esto es, en actuaciones que afectan a los demás, las opiniones se dividen.

El hecho es que parece más fácil disertar sobre la cuestión heroica cuando afecta al hombre siempre que no nos saltemos los límites del campo individual. Hegel y Brecht partirán del concepto de individualidad heroica pero donde el filósofo habla de “necesidades morales” en el momento de afrontar el *fatum*¹⁷⁴ trágico, lo cual lleva al personaje a actuar de una determinada manera sin poder evitarlo; el dramaturgo, plantea dichas necesidades pero desde un contexto social o económico.

Ello repercute en la recepción a la que se somete el público. Aristóteles basó su *empatía* en la *piedad* y el *terror*; pero el Estagirita llamó la atención sobre otros componentes que posibilitaban llegar a ambas emociones: la *dianoia*¹⁷⁵. En esta actuaban el *ethos* y lo que convino en llamarse *enlightenment* (esclarecimiento).

Para Brecht es fundamental la comprensión dentro del proceso empático pues será lo único capaz de propiciar la transformación del mundo. Por eso hará hincapié en la *dianoia* aristotélica¹⁷⁶.

El detonante que causa el efecto trágico viene de manos del error. El personaje se equivoca a la hora de posicionarse frente a su disyuntiva personal y ello provoca una convulsión que se expande a niveles insospechados.

Producido el error, la prioridad máxima es la subsanación del mismo. Evidentemente el nuevo estado que surge de dicha subsanación no se corresponderá en absoluto con la situación primigenia, es más, el error que desencadenó todo el itinerario trágico jamás será reparado. Lo urgente es procurar que todos los daños colaterales producidos por el error primigenio se minimicen al máximo. Una vez que todos los surcos abiertos por la tragedia son tapados nuevamente el ciclo trágico termina y comienza el periodo de espera ante la aparición de un nuevo error.

Aristóteles y Hegel coinciden aquí en la expresión “restablecer el equilibrio”, “el mundo retoma su perenne estabilidad” nos dice Augusto Boal (*apud* J.C. Rodríguez, 1998, 369). Pero este reposo es muy inestable.

¹⁷⁴ La “inevitabilidad” en palabras de Hegel referida al conflicto trágico.

¹⁷⁵ Dianoia (pensamiento del personaje / pensamiento del espectador).

¹⁷⁶ Estamos de nuevo ante una evolución en los posicionamientos brechtianos, es decir, Brecht no se opone tajantemente a los postulados aristotélicos, sino que los analiza y se sirve del que más le aporta a su teoría. Este hecho será tildado de *contradicción* por parte de muchos autores que siguen manteniendo la vigencia del antagonismo Aristóteles / Brecht.

Sólo es cuestión de tiempo que el equívoco haga acto de presencia y vuelva a sumir a la civilización en el caos.

Por el contrario, Brecht, desde su posición marxista no puede concebir que la acción trágica concluya con el reposo. Para él ahora comienza el período de transformación, de cambio; una vez planteada la equivocación trágica y, mostradas muchas de las alternativas para repararla, ha llegado el momento de la actuación. En su obra *Los fusiles de la Madre Carrar*, se manifiesta claramente esta idea a pesar de haber sido calificada de aristotélica¹⁷⁷.

Carrar, en la obra que lleva su nombre, opta por la acción una vez superado el proceso catárquico que revela, en este caso, no los procesos que ha podido sufrir el personaje y que han de ser purgados, sino una serie de realidades que se han de cambiar, por tanto, esta obra no debe calificarse de aristotélica desde el momento en que el clímax catárquico supone un paso previo para la acción y no el fin de la misma.

Para esto urge abordar el concepto de distanciamiento porque el espectador no debe sufrir el proceso catárquico como el personaje griego. Para Brecht este *modus operandi* es esencial y dedicará gran parte de sus escritos teóricos a convenir cuáles son sus funciones y su desarrollo.

Si la teoría brechtiana halla uno de sus más firmes vértices en la catarsis, como paso hacia el cambio, y, en su camino de superación respecto al teatro idealista, se acerca al terreno dominado por el marxismo, era lógico que mantuviera el criterio de “no reconocimiento” ya que la sociedad está en continuo movimiento y en constante transformación, por lo que no puede establecerse una “identificación” con un elemento que no presenta un “estado continuo” sino un estado en perpetua metamorfosis. Además al asentarse en el “cambio” como fin último cualquier factor que se identifique con quietud o pasividad será rechazado por nuestro dramaturgo (*ibidem*, 2004, 81):

No es posible la identificación con seres humanos mutables, acciones evitables, dolor innecesario, etc. Mientras el pecho del rey Lear encierre las estrellas de su destino, mientras le aceptemos como

¹⁷⁷ En ella Brecht formalmente participa del ideario griego manteniendo las tres unidades, sin embargo, los principios éticos que mueven la obra evolucionan desde las posiciones aristotélicas y optan por el desequilibrio al final. Asistimos una vez más a la constante brechtiana: estudio, análisis y remodelación de los postulados de Aristóteles, no confrontación frente a él.

inmutable, y sus actos se presenten como condicionados por la naturaleza, totalmente inevitables, es decir, fatales, podemos identificarnos. Cualquier discusión de su manera de actuar es imposible, como para los hombres del siglo X era imposible una discusión sobre la escisión del átomo.

No obstante, lo que en teoría se aprecia con relativa sencillez, en la práctica no es así. Brecht era perfectamente consciente de la dificultad que entraña la proposición de un nuevo método, no sólo porque pudiera confundirse con experimentación vanguardista y esto levantase recelos sino porque se intenta destronar una fórmula que lleva siglos dando resultados, es conocida e incluso cómoda.

¿A qué podemos recurrir cuando el espectador queda huérfano del temor y la piedad? Esta pregunta se la realizará Brecht en numerosas ocasiones y, de nuevo, intentará superar el modelo clásico estirándolo hasta la oposición. Frente a la identificación: la *distanciación*.

La *distanciación* consistirá básicamente en sacar al espectador de su cómoda agnanórosis clásica para situarlo en un terreno ignoto donde el asombro es un factor positivo pues se espera de él el cuestionamiento, la curiosidad y la toma de conciencia ante la situación que está presenciando.

Uno de los métodos más utilizados por el *distanciamiento* es el de colocar al espectador en otro momento histórico a través de la representación teatral¹⁷⁸.

Evidentemente es más fácil la identificación ya que requiere menos esfuerzo por parte del público. Pero el método de Brecht consigue que se adopte una actitud ante el hecho teatral. Se quiere prescindir de ilusiones que pueden turbar el raciocinio; ahora se presenta el mundo tal cual es para acercárselo al espectador desde la cruda realidad.

Esta postura le ha llevado de nuevo ante la crítica más feroz. Se le ha achacado la pérdida de didactismo por incompreensión del pópulo, en consecuencia la falta de entretenimiento (componente fundamental de la teatralidad) y, en última instancia, el atentar contra lo que venía postulando: la tragicidad de la tragedia, es decir, atentar contra la esencia misma del género pues éste se basa principalmente en el reconocimiento.

¹⁷⁸ Este procedimiento, como hemos visto, ha sido empleado en un número considerable de ocasiones por Buero y Sastre encontrando en él otras funcionalidades ajenas al desarrollo teatral propio.

Los practicantes de los principios brechtianos se defienden alegando que esta manera de actuar es nueva y si bien no aboga por la aparición del hecho trágico como pueden entenderse en el clasicismo no se enfrenta a él, si la fábula creada participa del tono trágico, éste se apreciará en la escena aunque *a priori* no se busque como causa imprescindible. Se ejercita una nueva forma de actuación que sobre todo potencie el carácter histórico y social, por tanto, no se puede afirmar que vaya en contra de la consecución del germen trágico porque este componente, por pertenecer a este ámbito, va a aparecer. En lo concerniente al didactismo, no se pretende la transmisión de la fábula como modelo a imitar desde una enseñanza dirigida y controlada. Ahora también el didactismo aparecerá abierto ya que se predica la libertad o la consecución de la misma a través de la transformación. Como ya dijimos con anterioridad en el teatro épico, la catarsis, el cambio profundo debe producirse cuando salimos del teatro, no en las butacas por lo que el individuo no sólo tiene el derecho sino también el deber de aplicar las enseñanzas extraídas como mejor crea conveniente siempre desde una perspectiva histórico – social. En lo que respecta al entretenimiento es *conditio sine qua non*, es una de las arterias vitales de la teatralidad; como arte y como espectáculo bebe de esta fuente convirtiéndose en un hecho indisoluble.

La distanciaci3n que predica Brecht se manifiesta como una especie de transposici3n de patrones que permite al espectador reflexionar “desde fuera” sobre ciertos modos, actitudes y conductas. l mismo lo calificará como “juego de niños” para ejemplificar unas conductas de las que te3ricamente no somos conscientes pero que realizamos en la práctica y hasta que no lo vemos ejemplificado en el “juego de un niño”, por ejemplo, no nos percatamos. Brecht elegirá este calificativo porque los niños imitan por naturaleza, sin ser conscientes de muchas de las acciones que realizan o de las palabras que estn pronunciando. S3lo el adulto que lo observa es consciente de la escena que est presenciando “desde fuera” y esto le puede permitir reflexionar sobre su papel “natural” de modelo para el infante.

Para que se produzca el efecto distanciador deberemos atender a la *distanciaci3n de los gestos, distanciaci3n de la dicci3n, estilizaci3n y naturalidad de tonos y reacciones*.

Han de representar el proceso histórico que se está manifestando *in situ* y la historia *per se* es cambiante por lo que manifestarse a través de los actores, conseguir este ceremonial es realmente complicado pues el método de actuación difiere mucho de los practicados hasta el momento.

La manera de representar que exprese esto consiste entre otras cosas en que los actores hablen como si no pudieran creer lo que dicen. ¡Cómo si no, podrían decir las frases y giros habituales, cotidianos y mil veces dichos, que contradicen tanto a otros igualmente habituales, cotidianos y mil veces dichos! Esa manera de interpretar es crítica, y facilita la crítica frente a las relaciones entre los seres humanos. Lo importante es que a pesar de ello se representen seres humanos vivos [...] Pero el actor épico no acepta a los hombres como naturalezas inalterables, como hace el actor naturalista o estilizador a la antigua. Los ve como seres absolutamente alterables, y a los que son inalterables los ve como descartables. Conoce el proceso social-histórico al que están sometidos. (Brecht, 2004, 168-69)

La distanciaci3n en s3 conlleva una dial3ctica que Brecht apoya en nueve puntos:

1. Distanciaci3n como una manera de comprender.
2. Acumulaci3n de inc3gnitas hasta que se produce su aclaraci3n.
3. Lo particular en lo general.
4. Momento del desarrollo.
5. Contradicci3n.
6. Comprender lo uno a trav3s de lo otro.
7. El salto (desarrollo 3pico con saltos).
8. Unidad de las contradicciones.
9. Practicidad del saber (unidad de teor3a y praxis).

Estos condicionantes pueden subyugar la funci3n de la teatralidad en detrimento del p3blico; si para un actor, persona acostumbrada a las t3cnicas de la escenificaci3n, puede resultar cuanto menos llamativas las formas teatrales propuestas por el alem3n; ante el espectador se corr3a el riesgo de provocar un efecto de estampida frente a algo que no llega a entenderse con exactitud.

Presentar la nueva teatralidad épica como un proceso social inmerso en un desarrollo dialéctico continuo dotaba a la misma de cierta complejidad que la transformaba en algo parecido a un experimento frío y desvinculado de todo lo cercano al arte. Brecht (2004, 162) se rebelará contra esta idea: “No hay que ver el efecto distanciador como algo frío, extraño, como cosa de figuras de cera. Distanciar a un personaje no significa alejarle de la esfera de lo amable. Un acontecimiento no se vuelve antipático por la distanciaci3n”.

Y tena3a raz3n, pero lo cierto es que, lo que en teor3a luc3a como revolucionario por novedoso, en la pr3ctica se aparec3a como un muro infranqueable: la especializaci3n del respetable. 3ste no estaba preparado para recibir un producto de semejante naturaleza y el p3blico burgu3s que podr3a haber analizado el contenido de esta nueva dramaturgia, al comprender que iba contra sus valores no quiso ni entenderlo mucho menos cultivarlo¹⁷⁹.

El proceso distanciador encuentra su canalizaci3n en los conocidos como “efectos V”, esto es, el concepto *Verfremdungseffekt* o la idea de “extrañamiento” que, como bien apunta el cr3tico teatral J. E. Aragon3s, era un procedimiento empleado por el formalista ruso V3ctor Schklowski. Brecht encuentra en la palabra rusa *ostraneniye* el vocablo exacto para definir uno de sus pilares te3ricos¹⁸⁰.

Los efectos de distanciaci3n tienen como m3xima pretensi3n sacar al espectador del estado hipn3tico que ofrece la representaci3n teatral. Aunque Brecht no aboga por la identificaci3n o la m3mesis, es cierto, que la tolera y considera necesaria en momentos puntuales para establecer la conexi3n justa en el canal comunicativo. El hecho de que el actor *luce* por ofrecer un personaje desarraigado de su naturaleza conllevar3a un trabajo extra, esto es, mayor n3mero de ensayos que los necesitados por los m3todos de aprendizaje sobre escenificaci3n m3s cl3sicos. En esos ensayos el actor deber3a insistir con mayor vehemencia en la elaboraci3n del gesto, la postura, la contradicci3n y el

¹⁷⁹ No queremos caer en la generalizaci3n con este comentario. Evidentemente exist3a una parte importante del proletariado capaz de desarrollar el mensaje as3 como p3blico burgu3s incapaz de ello. Pero tambi3n es cierto que la balanza estaba descompensada y la mayor3a de personas que pudieran haber entendido la base te3rica pertenec3an o estaban m3s pr3ximas a la clase burguesa.

¹⁸⁰ Al igual que el concepto de teatro 3pico ya aparece en Piscator y Brecht lo retoma y amplia, los efectos de extrañamiento, si bien pudieran tener alguna relaci3n con el formalismo ruso, son reinventados y sufren una evoluci3n considerable en las manos del dramaturgo alem3n.

desconcierto. Su misión consiste en controlar el estado de mimesis del espectador, de manera que, cuando el público comience a ensimismarse con la obra, a abandonarse para caer en el flujo de la corriente dramática, el actor dejará traslucir alguna estratagema que devuelva al presente y al ahora de la butaca al espectador. Después se encontrará obligado a ofrecer alternativas a la postura plasmada en el escenario para que el espectador comprenda que existen más alternativas.

Brecht se empeña constantemente en calificar la relación del actor con su público como “libre y directa”. El actor “muestra el acto de mostrar [...] imitará a otra persona pero sin pretender que él es esa persona”. Para ello no sólo la actividad gestual contribuye sino también la dicción apoyada en el trabajo de *citar*. El actor puede expresar que el texto que transmite es falso o sus pensamientos al respecto desde sus propias emociones. El actor relatará las acciones, las transmitirá desde una voz que, estando presente, se revela en una tercera persona.¹⁸¹

Al formato de la cita ayudan expresiones y palabras como “efectivamente”, “en el fondo”, la negación “no” ayudada por la adversativa “sino”, etc. esto nos demuestra hasta qué punto preocupó este asunto al dramaturgo. Su labor fue meticulosa sobre el análisis del léxico que mejor pudo referenciar sus creencias a la hora de escribir una obra.

Por nuestra propia salud mental y social deberíamos estar obligados a aplicarlos en nuestra vida cotidiana. Cuestionar la realidad alejándonos de ella para aprehenderla mejor y con razones más cabales y productivas supone el mayor consejo que nos ofrece el dramaturgo.

Los efectos de distanciación pueden ser considerados una forma de actuación directa contra la alienación del individuo. Algunos autores creen que en Brecht tuvieron esta especial repercusión por su condición de desarraigo como “ciudadano residente en” pero J.E. Aragonés apunta de manera muy sagaz que este desarraigo pertenece al ámbito personal y aparece mucho antes que el desarraigo social, se refiere a las convicciones que defenderá el joven Brecht y que comienza la afectación del núcleo familiar.

¹⁸¹ Brecht vio en el teatro chino un trabajo exquisito de técnica distanciadora. El trabajo gestual en el arte interpretativo chino ayudado por complementos como las máscaras fue para el alemán todo un descubrimiento. De ahí que en muchas ocasiones ejemplifique su teoría de la distancia con el teatro oriental.

Los parámetros en los que se apoya el alemán aparecen bien definidos aunque, a veces, no serán definitorios pues la *realidad* de la que se alimenta sufre una continua metamorfosis que obliga al teórico a guardar una distancia prudencial entre la práctica y la teoría “las aristas y las durezas del *teatro épico* no serán tan perceptibles una vez hayan pasado unas decenas de años.” (Brecht, 2004, 97)

Estas palabras son pronunciadas desde el conocimiento de que el tiempo todo lo pule, el perspectivismo histórico se va construyendo día a día mostrándonos dos caras inseparables de su naturaleza: una es el cambio constante como motor hodierno; la otra, un velo que cubre, petrificando lo sucedido en el pasado y, a su vez, translúcido posibilitando que nos asomemos a un tiempo que, sólo desde el recuerdo, fue mejor.

Para Brecht cualquier revisionismo histórico deberá asentarse en la dialéctica de los contrarios: El teatro del proletariado se levantará sobre las cenizas del teatro burgués, las opiniones de K. Marx son legítimas por lo que han de invalidarse las de B. Shaw, la teatralidad burguesa se alimenta de deshumanizar al hombre pues huye de los grandes temas que sí afectan al alma y son los propios del espectáculo épico.

Ello le conducirá, en numerosas ocasiones, al sometimiento de la crítica que se ceba con unas formas que no entiende. Quizá por eso se vea fortalecida en la crueldad de sus comentarios.

El drama épico no es la panacea. Posiblemente. Pero también es cierto que el propio autor vaticinó dónde podrían residir los puntos que ofrecerían confusión dando lugar al equívoco. Expresiones como “teoría rebuscada”, “intelectualoide”, o confundir “ideología” con “teoría”, “narración” en vez de “teatralización” le han perseguido durante décadas. Autores teatrales y directores escénicos se han vanagloriado en alguna que otra entrevista de no mostrar el menor interés por obras como *Madre Coraje* e incluso han llegado a proclamar la formación de un público antibrechtiano. Otros, sencillamente, le dan por muerto teatralmente como fenómeno del pasado que responde a un cierto tipo de vanguardia tardía. Suponemos que Brecht se habría reído con estas opiniones o, tal vez, mostraría el mismo desencanto que le afectó al comprender que su teatro de raíz soviética o “sovietizante” como lo calificará Aragonés (1974) alcanzaba mayor éxito en una Europa burguesa que no le representaba en ninguno de los sentidos.

Al margen de las opiniones de los “especialistas” que no escasean, uno de los mayores críticos de Brecht fue él mismo.

Familiarizado con el ámbito burgués desde su nacimiento se vio en la necesidad de luchar contra él. Cuando comenzó a relacionarse con los intelectuales de la época comprendió que defender el socialismo y, a la vez, practicar el expresionismo no le conduciría a ningún puerto coherente. Huyendo de esta idea se dará de bruces consigo mismo: ¿defender un teatro que pueda beneficiar a la sociedad ingrata por naturaleza o practicar una teatralidad que ensalzara su ego y su economía?

De estas palabras se deduce que Brecht no temió a la crítica más de lo necesario pues era consciente, como hemos visto, de los pros y contras del teatro épico.

Instalado en los límites de la vanguardia, luchó para que su idea de teatro no se asociara a la fugacidad del término intentando una reestructuración de la escena que, por aquel entonces, se dividía entre el “teatro del absurdo” y las aportaciones de grupos experimentales que se proclamaban artaudianos un día y, al siguiente, convenían en las magnificencias del teatro - documento.

No podemos discutir que en cierta manera lo consiguió. Las vanguardias teatrales de los años 60¹⁸² se dirimirán entre la idea de un teatro dialogado o la idea de un teatro de acción física. El primero cae en las fauces de una ideología establecida en el conservadurismo mientras que el segundo se posiciona del lado del dramaturgo alemán, si bien aboga por una perspectiva neo-aristotélica recuperando la catarsis aprovechando el auge de términos psicoanalíticos traídos por Freud, en contraposición se recuperará *el gesto* como un símbolo de rebelión. La conjunción de ambas realidades (*catarsis/gesto*) procurará una evolución de la teatralidad inconcebible sin Brecht, pues el gesto implicará no una acción física a secas, sino que se sustentará en un conjunto de signos (psicológicos, sociológicos y lingüísticos) que inevitablemente han de participar de un lenguaje para hallar su plenitud.

Esto implica que cuando empleamos la palabra *estética* a la dramaturgia brechtiana en realidad deberíamos utilizar el término *semiología* y que las

¹⁸² Brecht muere el 14 de agosto de 1956.

interpretaciones que se hacen al respecto presentan una profundidad que sobrepasa con creces, aunque lo incluyen, el mundo de lo estético.

No sólo tuvo problemas con la crítica o con la posible concepción que quedara para la historia de su ideología teatral. Un caballo de batalla que sorteó con mayor o menor suerte fue una idea de realismo que defendió a ultranza y le provocó algún enfrentamiento con estudiosos tan reputados como Lukács o Auerbach¹⁸³.

Si Georg Lukács se inclinó hacia una vertiente hegeliana del marxismo en la que el naturalismo no tiene cabida en cuanto es concebido como “copia” fue en pos de rescatar un realismo mucho más gratificante para él. Este realismo cuyo eje se asienta en torno al concepto de “reflejo” podrá ser tratado como tal si la evolución histórica se desarrolla desde un proceso dialéctico en el que se expresa una estructura mental que ha de tender lazos no sólo a los objetos sino también a la naturaleza humana y a las relaciones sociales. Ramón Selden (1993, 40) lo clarifica con sus palabras:

La realidad no es sólo un flujo o un choque mecánico de fragmentos; también tiene un “orden” que el novelista expresa en una forma “intensiva”. El escritor no impone un orden abstracto al mundo, lo que hace es presentar al lector una imagen de la riqueza y la complejidad de la vida, de donde emerge la sensación de un orden en el interior de la complejidad y la sutileza de la experiencia vivida. Y ello se consigue si todas las contradicciones y tensiones de la existencia social se realizan en un todo formal.

Lukács se sintió especialmente cómodo dentro de un realismo socialista revivido y más complejo que la angustia existencial mostrada por los autores de la modernidad. A este realismo se le conocerá como “realismo crítico” y vendrá contenido por una ideología y una forma constantes. Es aquí donde radica la oposición entre ambos autores. Brecht rechazará el realismo socialista por presentarse acotado en un ideario y en una forma¹⁸⁴. Como antídoto a estos postulados propondrá el “distanciamiento” (ningún ser relacionado con el espectáculo teatral se dejará llevar hipnóticamente por la fábula y el “desligamiento”, es decir, no existirá la unidad formal (los episodios rara vez

¹⁸³ Éste comparte en lo fundamental el concepto de realismo moderno con Lukács lo que supone contravenir el ideario brechtiano a este respecto.

¹⁸⁴ Brecht mantenía que esto facilitaba la identificación con los personajes y las tramas por lo que se empobrecía el mensaje.

aparecerán relacionados, no se darán las tramas bien construidas). Brecht partía de la base de que ningún modelo formal duraría eternamente por lo que el hecho de enjuiciar la sociedad, para él siempre cambiante, desde esos parámetros estaba condenado al fracaso.

Nos dice R. Selden (1993, 45): “De convertirse su “distanciamiento” en la fórmula de todo realismo, Brecht habría sido el primero en admitir que había dejado de ser efectiva.”

Como hemos afirmado en otras ocasiones el paso del tiempo ha ido clarificando el éxito o el fracaso de teorías más o menos arriesgadas. Parece irrefutable que el mensaje que podemos desprender de estas palabras nos lleva a la grandeza de la vanguardia pero también a su maldición: deslumbrar para inmediatamente después morir.

Pero ciertamente no alcanzamos hablar del teatro mundial, europeo y español sin que el nombre del dramaturgo alemán salga a relucir. Su legado ha sido incuestionable y, según César de Vicente en su artículo “Las imágenes de Brecht: Lecturas conflictivas de su obra en un mundo dividido (los diez últimos años)”, sus diversos estudiosos nos han transmitido esta herencia desde tres planos: ideológico, documental y materialista.

Ideológicamente llama la atención que las obras publicadas después de su muerte ataque a su persona pero no a su obra. Así se nos mostrará un Brecht “explotador de sus colaboradores, oportunista políticamente y maníaco sexual”¹⁸⁵ (De Vicente, 1998).

Documentalmente se nos proporciona una serie de datos y fechas ofreciéndonos una biografía personal y política en los años de exilio, así como las diferentes colaboraciones de las que disfrutó el autor.

¹⁸⁵ Estas facetas de Brecht han sido tratadas por algunos de sus analistas. La ejemplificamos con unas palabras de Miguel Sáenz pertenecientes a la introducción de su libro *Bertolt Brecht. Teatro completo*: “Según sus detractores, Brecht daba a sus colaboradoras “sex for text” y ellas lo aceptaban encantadas. La realidad es más compleja. Brecht se supo rodear siempre de mujeres extraordinarias (Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, Ruth Berlau... por no hablar de la fiel Helene Weigel), y ninguna de ellas se sentía defraudada, aunque sólo tolerase a las otras [...] Brecht explota literariamente a sus mujeres, les hace traducir y escribir para él..., pero ellas no se sienten explotadas. Utilizando la terminología brechtiana en *La ópera de cuatro cuartos*, se podría hablar de una verdadera “tiranía sexual”.

Y, por último, desde un plano materialista porque a través de Brecht asistimos a la existencia de este teatro en la primera mitad del s. XX pudiendo conformar su genealogía.

Miguel Sáenz (2006) nos explica en su introducción cómo en 1998 con motivo del centenario de Brecht se celebra un Encuentro Internacional en Sevilla donde queda patente que “A Brecht se le conoció aquí tarde y mal [...] no llegó de veras hasta los años sesenta” pero también quedó constancia de que las palabras de Hellmuth Karasek en 1978 “Brecht está muerto” no eran ciertas; Brecht sigue vivo ya que como Sáenz afirma: “Todavía daría muchas batallas y, aunque quizá no nos diéramos cuenta, gran parte de nuestro teatro actual – al menos de nuestro mejor teatro actual – seguía viviendo a la sombra de Bertolt Brecht.” (*ibidem*, 32)

El compartir plenamente esta creencia nos ha llevado no sólo a repasar, aunque haya sido someramente, los posicionamientos teóricos brechtianos, sus aciertos y contradicciones, sino que nos obliga a revisar la huella que dejó en “nuestro mejor teatro español” de la segunda mitad del s. XX.

5.3. Referencias teatrales en la teoría dramática de Buero Vallejo.

Hemos asistido hasta ahora al uso que han realizado Buero Vallejo y A. Sastre de conceptos como simbolismo, realismo, teatro histórico, tragedia, etc.

No nos cabe la menor duda de que su aportación a la historia del drama español no sólo ha sido contundente sino que, en ocasiones, ha brillado por su originalidad. Pero también es cierto que los patrones de uno y otro beben de corrientes, autores y teorías no siempre admitidas por nuestros dramaturgos.

Afirma Ruiz Ramón: “Desde este concepto de teatralidad nos parece absolutamente lógica la negativa de Buero Vallejo a dejarse medir – anteayer, ayer u hoy- por lo que no estaba haciendo ni ha hecho nunca: teatro brechtiano, artaudiano, benaventino o arnichesco.” (Cuevas, 1990, 130)

No cuestionamos el acierto de las palabras de R. Ramón revalidadas muchas veces por el propio autor: “Yo estoy haciendo mi teatro integrador”. ¿Por qué, pues tener que verse obligado a defender lo obvio o tener que negarlo en nombre de otras dramaturgias? ¿Qué instancias o qué mecanismo histórico-ideológicos e histórico-

dramatúrgicos, aparte de los personales -cosa que aquí no nos interesa- se producen para que así haya ocurrido?” (*ibidem*, 130)

La ideología que Buero siempre ha apoyado ha sido la de un teatro integrador: “...Y en la medida en que los dos [el aspecto individual y el social del hombre] sean contemplados simultáneamente, es en la medida en que una dramaturgia puede volverse realmente completa, integradora. Y esa integración es el objetivo operativo fundamental que yo he querido plantearme con mi teatro.” (*ibidem*, 123)

A este fin para el teatro se le ha tildado como “objetivo operacional” ni siquiera puede ser considerado *técnica* o *táctica*, según Ruiz Ramón. Se trataría de conseguir una causa que es origen y fin del producto que queremos conseguir. En una entrevista realizada al dramaturgo, él vuelve a insistir en “que no quiere hacer ni ha hecho ni está haciendo teatro brechtiano, ni teatro del absurdo, ni teatro de “texto literario”, colectivo o no”, y dice (*ibidem*, 123): “Yo estoy haciendo mi teatro integrador [...] el problema de nuestro tiempo era encontrar una dramaturgia integradora”.

Todos estos planteamientos están legitimados pero no son pocas las voces que han señalado la influencia de otros autores y movimientos en sus obras.

Lejos de afirmar que Buero realizara una dramaturgia brechtiana o solamente trágica, por mencionar dos valores de sus obras, sí podemos hablar de las múltiples influencias recibidas y asimiladas por el autor.

Nos llamó poderosamente la atención el hecho de que estuviera encantado con unas (Calderón, Unamuno...) y sin embargo, niegue con una actitud, a veces irascible, en alguna entrevista, otras: Brecht, Artaud...

En muchas de sus obras observamos recursos muy propios de Brecht o del teatro del absurdo que, sin duda, enriquecieron el conjunto de sus dramas pero entonces, ¿por qué en ocasiones estos métodos son refutados cuando, por otro lado, su aplicación puede ser fácilmente contrastada?

Estudiosos como Sánchez Trigueros afirman:

Este alejamiento, que en 1949 es una sujeción a la que tiene que someterse Buero, aunque escénicamente le interese para poder crear así una distancia de la pasión histórica, ese alejamiento fue ya exigencia y palabra clave del simbolismo, antes de incorporarse al corpus conceptual de la

poética formalista rusa, y más tarde, sólo más tarde, concepto central en la estética teatral brechtiana. (*apud* Cuevas, 1990, 107)

Como vemos ciertas técnicas han sido empleadas por diferentes corrientes en distintos momentos históricos obedeciendo sin duda a un buen resultado tanto en la conformación de la obra como en la recepción por parte del público. Así, no era de extrañar que Buero empleara fórmulas que le eran asequibles o atractivas.

Si Trigueros habla de “estética teatral brechtiana”, nosotros creemos que muchos de estos métodos que sirvieron de puntales al hecho dramático de Buero no sólo se consideraron desde una estética sino que también fueron contemplados desde una técnica de construcción que vino muy bien en los tiempos que corrían. Estas palabras pueden aplicarse igualmente a Alfonso Sastre y también, sea dicho de paso, esta estética – técnica contribuyó a acercar posturas entre ambos, a pesar de la opinión del autor de MSV.

Estudiaremos en este capítulo las influencias que B. Vallejo ha recibido por parte de autores coetáneos y de otros más alejados temporalmente. Nos centraremos, sobre todo, en Brecht e intentaremos establecer paralelismos ante los criterios dramáticos de ambos. La presencia de Ibsen en este capítulo es obligada pues, como ya hemos afirmado en otras ocasiones, fue el gran maestro o guía al que siempre aceptó con agrado en sus obras.

Cuando pensamos en la dramaturgia de A. Buero Vallejo nos vienen a la mente varios escritores europeos que, de una manera u otra, contribuyeron y aportaron técnicas, planteamientos, sensibilidades,... a la obra de nuestros autores que beben, a veces sin ser consciente, de sus antecesores y maestros.

No es novedad la relación de los teatros de A. Buero Vallejo y de Henrik Ibsen; de hecho ha sido documentada por críticos como Pérez Minik, Iglesias Feijoo,...El propio Buero, cuando se refiere a sus dramas como deudores, tras mencionar una considerable lista de dramaturgos españoles y extranjeros termina con éste calificándolo como el autor al que más le debe.

Pero, ¿por qué Ibsen? La pregunta surge cuando comprobamos que su producción dramática había sido ampliamente superada en recursos y técnicas por otros

autores que revolucionan la escena en el s. XX. Ibsen aparecía entonces como un gran autor sí pero un autor del s. XIX con una estética obsoleta y unas estructuras cuyas limitaciones eran obvias. Por otra parte, desde un punto de vista conceptual, nadie duda de éste como creador del llamado “teatro moderno”, ¿fue entonces un homenaje por parte de Buero el incluirlo en su concepción teatral o tal vez le llamó la atención el individualismo de este dramaturgo a la hora de enfrentarse a ciertos planteamientos filosóficos?

Puede que ambas preguntas obtengan una respuesta positiva pero lo más llamativo, lo que en realidad sedujo a Buero no fue la parte de construcción teatral o la ética del autor ante la vida, la cuestión más sobresaliente se encuentra en el fondo más que en la forma. Por una parte, los personajes de Ibsen son puros conflictos psicológicos que avocan al individuo a enfrentarse con la sociedad y, en segundo lugar, siempre buscarán lo mismo: la verdad y la libertad.

Estas palabras podrían ser atribuidas al teatro de Buero y no erraríamos en nuestro comentario. Además el fondo de la ética teatral del ibsenismo es un universo que, al no pasar de moda, puede ser recogido en cualquier época, lugar o tiempo sin temor a caer en una equivocación pues, tanto como tema literario o como mensaje al público, presenta una validez absoluta.

Nos dice De la Fuente Ballesteros en su comunicación *Ibsen y Buero: Hedda Gabler y Las cartas boca abajo* (apud Cuevas, 1990, 247):

[...] la manera ibseniana se basa en el desvelamiento de un pasado que determina el presente de los personajes, lo que sucede en el presente tiene poca importancia, los sucesos están fuera de la escena: tanto en *Hedda Gabler* como en *Las cartas* éste es el sistema de construcción. (Como se puede observar en el cuadro que adjuntamos de *Las cartas boca abajo* las secuencias de recuerdo son tres) [...]

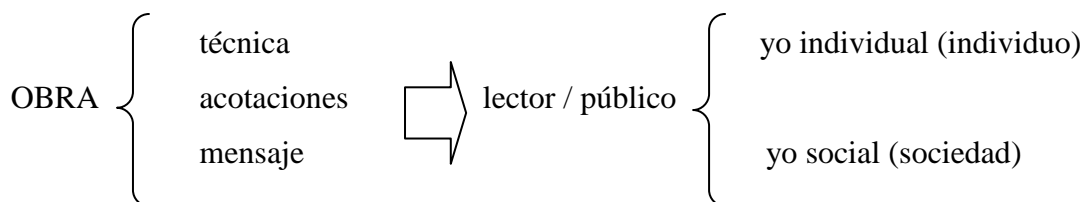
¿No es éste uno de los patrones más utilizados en Buero? No sólo lo vemos en *Las cartas boca abajo* sino que será la espada de Damocles en *El tragaluz*.

Gutiérrez Flórez en su ponencia *Ibsen en el teatro de Buero: influencia y originalidad en el tragaluz* vuelve a citar palabras de nuestro autor reconociendo la relación con Ibsen como una de las más importantes.

Evidentemente existen diferencias, como veremos más adelante, pero el profesor Gutiérrez Flórez hace mayor hincapié en las similitudes entre ambos dramaturgos y trayectorias dramáticas, a pesar de que su elocución se centra en la comparación de *Espectros* y *El tragaluz*, pero de ella podemos extraer similitudes más generales que repercuten y afectan a toda la obra bueriana.

Este estudioso nos dice que, *a priori*, el mayor bastión que Ibsen ha traspasado a Buero ha sido el realismo. Ibsen caminará desde los prerrealistas hasta el realismo simbólico como conjunción, éste último, de sus dos grandes apoyos. En lo referente a los temas surge el individualismo frente a la oposición de la sociedad, la lucha entre realidad/idealismo, la presión del pasado, aparición de fantasmas como la locura, etc. en el empleo de la técnica Ibsen se centrará en el cuidado y desarrollo de los caracteres de los personajes, dedicación y mimo hacia las acotaciones ya que éstas son un medio esencial de comunicación a tres niveles (autor, lector y director), innovaciones simbólicas, mezcla de pasado/futuro, etc. y, para concluir, la participación del público es primordial a él va dirigida la obra, con él se cierra el ciclo de producción y de él depende la propagación del mensaje.

Se puede representar así:



En lo que respecta a Buero, Gutiérrez Flórez resalta su ruptura con el teatro anterior, tanto en forma como en contenido que se decantan por un realismo simbólico, produciendo, como es lógico, una afectación a la técnica teatral y esto se reflejará en la producción dramática.

Buero nos enfrentará a nuestra realidad histórica a través de un realismo activo (no mostrativo/no tradicional) para procurar la reacción del espectador. Éste ha de tratar unos problemas no resueltos (destino, sentido de la vida, la verdad como búsqueda) y enfrentarse a ellos desde una posición activa. Mientras exista la voluntad de acción existirá la esperanza, esperanza como cambio y cambio como catarsis. De ahí que se

elija la tragedia. Afirma Gutiérrez Flórez (*apud* Cuevas, 1990, 264): “Aunque no todos, buena parte de los dramas ibsenianos se estructuran según los moldes de la tragedia.”

Otra similitud más a la que añade la mezcla de los tiempos pasado – presente – futuro para entender cómo las acciones realizadas en tiempos acaecidos pueden influir directamente en nuestras acciones cotidianas o venideras. Este hecho en concreto está presente en prácticamente la totalidad de la obra bueriana “solucionándose” el/los conflictos de diferente manera¹⁸⁶.

La escapatoria de conflictos se produce al finalizar la obra; en el caso de *Espectros o El tragaluz* dichos finales quedan abiertos, otra concomitancia señalada por Gutiérrez Flórez, pero a esta altura de la obra surge una diferenciación importante “los marcadores” que consiguen un distanciamiento sobre los actuantes principales de la obra. Algunos han tachado a esta aparición de “pegote brechtiano” pero lo cierto es que funcionalmente se asemejan más al coro griego, e incluso otras voces apuntan a la intervención “directa” del autor para expresar su opinión sobre temas como el hombre, la ética, la responsabilidad, etc.

Las acotaciones también imprimirán una separación de caminos. Si bien ambos cuidan con esmero el contenido referencial, las de Buero son precisas, muy funcionales y ricas lo cual marca un estilo bastante innovador al llamar la atención sobre esta categoría teatral. El propio Buero en una entrevista afirma en *Discurso de Antonio Buero Vallejo en la sesión de clausura* (*apud* Cuevas, 1990, 150-151):

Efectivamente yo soy un hombre que acota mucho [...] lo que hago al acotar mucho es, primero, por que quiero, en efecto, que sea un texto que pueda ser leído a fondo y no solamente hojeado. Por lo cual, como obra dramática, pero asimismo literaria, me interesa que las acotaciones le den también al lector, no sólo al espectador [...] una imagen lo más completa posible del proceso dramático e incluso de la literatura que se está desarrollando con él [...] hay aún otro motivo para acotar mucho, por lo menos cuando quien acota es un hombre de teatro, como yo, que cree saber algo de teatro, y, por lo tanto, que cree ser, potencialmente si se quiere, un director posible.

¹⁸⁶ Recordemos el final de *Historia de una escalera*, de *El tragaluz* o de *Hoy es fiesta*.

Los temas secundarios también son motivos de distanciamiento entre ambos autores, y más que los temas, el tratamiento de estos; por ejemplo, la temática amorosa que si en Ibsen se imbuje de romanticismo; en Buero, nada más lejos.

Nuestro dramaturgo huirá del uso retórico—lírico pues éste sólo contribuye a “endulzar/disfrazar” la realidad. Ibsen al contrario construirá sus diálogos desde un lenguaje afectado. Esta será otra diferencia.

Las palabras de Gutiérrez Florez resumen muy acertadamente dónde acaba Ibsen y empieza Buero:

Pero incluso partiendo de un mismo tema, las soluciones estructurales, actanciales y técnicas son diferentes. Ya en los subtemas las diferencias se acrecientan (el tema del amor, por ejemplo, que Buero no ve con los ojos poéticos de Ibsen). Influencia, pues, en términos generales, pero al descender a cuestiones precisas comprobamos la autonomía, la potenciación en todo caso de lo recibido, y la originalidad de Buero. (*ibidem*, 273)

En cuanto al uso del simbolismo, Buero fue más perspicaz en su empleo no sólo porque la época era diferente y éste se aparecía más evolucionado un siglo después sino que Buero hubo de recurrir a una contextualización metafórica de la realidad por dos importantes motivos: la censura y el régimen franquista. Para él el empleo del símbolo no fue únicamente una estratagema estructural y técnica que aportara originalidad a sus obras fue también cuestión de necesidad y supervivencia.

De estas diferencias también se hace eco De la Fuente Ballesteros:

La diferencia entre ambas obras es evidente, por otra parte. La complicación y trabazón en la estructura bueriana deja a la creación de Ibsen como un simple hilo dramático. En Ibsen está Buero, pero este es mucho más, cualitativa y cuantitativamente. Tal vez, aparte de la gran distancia técnica que hay entre ambos dramaturgos la diferencia se halla en el fondo romántico de Ibsen, que, aunque parte de una preocupación social (lo general), llega y se queda en el individuo (lo particular), mientras que Buero, planteando un conflicto individual, inicialmente, termina en conclusiones generales, merced al peso de lo social de su obra. (*ibidem*, 251)

Incluso en las diferencias, que las hay, contemplamos cómo Buero se prolonga en su maestro y evoluciona, en cierta manera, reelaborando el modelo del que parte, superando, por tanto, dicho modelo.

Él ha insistido siempre en la unidad de su obra, en la noción de un “teatro integrador” sólido frente a los envites del tiempo, lo cual no se contrapone a una lógica evolución en todos los aspectos (técnicas, filosofía teatral, desarrollos escénicos, etc.).

En esta misma unidad insistirá Ibsen a pesar de los propios ibsenistas que fueron sus mayores degradadores. Los periodos de clasificación de su obra se fundamentan en cuatro tiempos que siguen una correlación lógica yendo desde “las de aprendizaje” hasta las conocidas como “visionarias” (que representan la decadencia) pasando por las obras que no fueron teatrales y, también, las “piezas domésticas”. Siempre se ha considerado esta etapa central como el punto álgido de su producción.

El teatro histórico con una fuerte dosis de realismo está presente en obras como *Emperador* o *Galileo*. El propio Ibsen reconoce que manteniendo estructuras clásicas pretendió introducir elementos modernos que reactivaran su teatro y conectaran con el público en su presente inmediato: “Ibsen introducirá nuevos elementos –diálogos en prosa y montajes modernos-, pero los métodos dramáticos básicos de la vieja representación conservarán su estructura.” (Williams, 1975, 50)

A pesar de que su obra presenta el ideario trágico “no es una tragedia en el sentido antiguo [...] Fue mi intención pintar seres humanos y, por ello, no debo hacerles hablar con el lenguaje de los dioses” (*ibidem*, 1975, 50).

Realmente se produce una conjunción entre la alta tragedia que goza de la presencia de los dioses y su repercusión en el mundo terrenal. De ahí que elimine la presencia divina y la sustituya por la humana (*ibidem*, 52): “Vuelto en este libro una parte de mi vida espiritual; lo que describo, bajo otras formas, lo he vivido yo mismo, y el tema histórico que he escogido guarda también estrecha relación con los movimientos de nuestra época hasta el punto que podría en principio suponerse... Me he atenido estrictamente a la historia... Y sin embargo he puesto mucho de mí mismo en la obra.”

¿Qué otras similitudes presentan ambas dramaturgias?

Si escogemos una obra señera en el itinerario dramático de Ibsen como es *Casa de muñecas*, veremos *a priori* que los personajes se diferencian en poco respecto a los

prototipos ejemplarizantes de la estética romántica, esto es, responden a un tipo individual y social que representa una realidad conocida para el espectador. Pero la novedad meritoria que introduce el autor es que estos personajes son “sacados” de su realidad confortable y conocida para, como Adán y Eva, ser expulsados a una realidad presente y, valga la redundancia, real.

Tanto Nora como Torvald serán víctimas-actantes¹⁸⁷ de una situación que les desborda, les desasosiega pero a la vez les liberaliza. Dicha realidad, o mejor dicho, el espectáculo de éste no es tan grato para el espectador pero, sin embargo, el público es consciente de que algo está cambiando en la sociedad y no reconocerlo y afrontarlo sólo retardará el encuentro a la posible solución del problema.

Esto precisamente es lo que pretende Buero: provocar la catarsis aristotélica con mecanismos reales y contemporáneos de manera que el público sea partícipe de la solución tanto a nivel social como individual.

Por otra parte, en esta misma obra, encontramos “discusiones” que como Williams atestigua son “declaraciones” como el acusado/testigo que interviene en un juicio¹⁸⁸.

La obra de Ibsen parte de supuestos románticos para después arremeter contra ellos pero sólo de una forma parcial, aun superando categoría inherentes al teatro isabelino como “situaciones” o “personajes tipo” no llegará a posicionarse de forma total por encima de toda la parafernalia romántica. Tendrá que aparecer Strindberg para, desde el naturalismo, reivindicar el lugar que le corresponde a la realidad tras el telón de una forma inequívoca y empleamos este adjetivo porque la relación de Ibsen con el “símbolo” y el “naturalismo” ha sido cuanto menos extraña.

Como lectores/espectadores podemos concebir un simbolismo ibseniano en obras como *Espectros*, *Rosmersholen*, incluso en *Casa de muñecas*, y éste aparece de forma evidente; se podría decir sin embargo, que son muchos los críticos de Ibsen que niegan dicha simbología. Desde Georg Brandes (*apud* Williams, 1975, 61): “No hay símbolo en Ibsen” hasta Evert Sprinchom (*apud* Williams, 1975, 62): “Aunque Ibsen

¹⁸⁷ Podríamos establecer un paralelismo con la terminología bueriana activos-contemplativos.

¹⁸⁸ Ya vimos el planteamiento conceptual y moral sobre el “juicio” en el planteamiento teórico del profesor Ayuso (ver subapartado 3.4.3.2.)

negó siempre con firmeza que usase símbolos, no engañó a nadie salvo a William Archer” pasando por el propio William Archer: “Ibsen ha declarado una y otra vez que cualquier simbolismo que pudiera descubrirse en su obra era totalmente incidental, y estaba subordinado a la autenticidad y a la consistencia de su pintura de la vida” (*apud* Williams 1975, 62)

El propio Georg Oranges, contradiciendo sus palabras aseverará con posterioridad que “en el caso de Ibsen realismo y simbolismo han caminado juntos amigablemente durante más de veinte años.” (*ibidem*, 61)

Y nos preguntamos, ¿por qué esta negación del símbolo? ¿acaso sólo se podría concebir la obra de Ibsen como el germen de un realismo que niega cualquier tipo de metáfora por entenderse ésta falseadora de la realidad?

En cuanto al naturalismo, la mayoría de los estudiosos de Ibsen sólo hablan de él cuando aparece la obra *El pato salvaje*. Así lo confirma R. Williams (1975, 64): “La obra tiene el mismo efecto que habría tenido una obra totalmente naturalista. Presenta una selección ricamente variada de personajes, una trama interesante y una considerable carga de emoción. Es muy hábil, y muestra la elaboración de los métodos de Ibsen en su periodo más esplendoroso”.

Una vez consultadas las diferentes partes que han estudiado el tema obtenemos la conclusión de que Ibsen, a pesar de emplear una simbología importante en su obra, nunca fue reconocida por la mayoría de sus estudiosos puesto que de haber sido así el teatro ibseniano se hubiera acercado peligrosamente a su antecesor: el teatro romántico. Intuir un realismo, una segunda visión de lo que ocurre en la escena que, como hemos dicho anteriormente, arroja a los personajes de su confortable y, a la vez, insoportable situación vital, era lo aceptado por un sector crítico que quería o necesitaba un avance en la escena teatral de este tiempo. A nuestro parecer, el error de la crítica residió en no ver que el símbolo y su uso no era un enemigo de esta evolución, no era un paso atrás sino una importantísima baza que contribuiría a desarrollar el juego teatral de manera colosal.

Creemos que Ibsen sí tuvo una percepción clara en todo momento de lo que significaba el uso de la simbología en la escena, y aquí retomamos el augurio

sentencioso del comienzo: “Los ibsenistas han sido los desintegradores de Ibsen.” (*ibidem*, 21).

En cuanto a la relación del dramaturgo con el naturalismo, concluimos que esta estética/ética apareció en obras como *El pato salvaje*, sin embargo, no podemos calificar a Ibsen como un dramaturgo naturalista porque no superó el realismo de una forma total¹⁸⁹ que le llevara a este movimiento, lo cual no quiere decir que no realizara incursiones como hemos visto.

Ya apuntábamos que el maestro naturalista era Strindberg creador, según R. Williams, de lo que podemos denominar “naturalismo crítico” consistente en ir más allá en la escena, esto es, no quedarse en una fotografía donde se represente, dentro del espacio escénico, hasta las grietas de un jarrón; no, esto es Realismo, el Naturalismo para Strindberg consistiría en “una actitud diferente ante la realidad”, para ello debería conseguir nuevos estilos dramáticos y no quedarse en la mera observación y posterior comunicación de los sucesos.

Uno de los elementos decisivos para la recreación de nuevas técnicas teatrales será el *personaje*. El propio autor los define como *almas/esencias* ya que evolucionan y reflejan una riqueza de procesos anímicos que muchas veces convendrán en contradicciones. Así lo manifiesta el propio autor (*apud* Williams, 75, 95): “...los individuos (personajes) que yo creo son conglomerados de estadios de civilización pasados y presentes; son extractos de libros, y periódicos, fragmentos de humanidad, trozos arrancados de ropas de fiesta que se han transformado en andrajos –a semejanza de la propia alma que no es sino un conjunto de remiendos.”

Esto explica que a Ibsen se le asocie con la obra *fully-furnished* y a Strindberg con la histeria y la obra de violencia en la acción y en la expresión. Si tuviéramos que establecer un paralelismo entre ambos autores y novelistas españoles diríamos que Ibsen es a Galdós lo que Strindberg a Blasco Ibáñez ya que la visión zoliana está más presente en el segundo.

¹⁸⁹ Hay una evolución lógica que se representa de la siguiente manera Romanticismo-Realismo-Naturalismo. Entendiendo al Realismo como “el hijo que ha repudiado a su padre” y al Naturalismo como la criatura que ha llevado al extremo las teorías de su progenitor.

Otro punto de diferencia entre ambos será el concepto de “obra bien hecha”. Se puede entender por lo dicho con anterioridad que tanto el planteamiento como los personajes, como los diálogos sobrepasan con creces los establecidos por el realismo ibsenista. Lo mismo ocurrirá con el concepto de “obra global” pues todas las categorías que construyen el hecho dramático conformarán una obra “bien hecha” pero que huyendo del concepto tópico y típico que se corresponde con esta expresión. “Rechaza la carpintería formal de la obra bien hecha que Ibsen conserva tan a menudo” (*ibidem*, 93)

Esto afectará a los diálogos que no serán “respuestas de catecismo”, es decir, perfectamente previsibles y preestablecidos conforme a la clase social que habla. Los diálogos para Strindberg, y este aspecto puede ser atribuido a Ibsen también, alcanzarán una significación muy importante ya que constituyen el modo directo de expresión/comunicación con el espectador/lector. Los diálogos se confabulan dependiendo de mentes libres,¹⁹⁰ que aportarán sobresaltos, cambios de humor, estrategias cambiantes con el fin de resolver, perdonar o agonizar en la dialéctica del conflicto “...el lenguaje¹⁹¹ tiene la clara y calculada violencia de todo el método dramático.” (Williams, 1975, 97)

Veremos que son muchos los lugares comunes que comparten con el autor español.

Con el fin de conceder al público y a los intérpretes momentos de desahogo, sin permitir, a la vez, que el público se escape de la ilusión teatral, ha introducido tres formas artísticas, que figuran a la cabeza del arte dramático, es decir, el monólogo, el mimo y el ballet. Todas ellas también, en sus formas originales, pertenecieron a la antigua tragedia, habiéndose transformado el soliloquio en monólogo y el coro en ballet. (Williams, 1975, 97)

Podemos entender que estos dos autores vivieron por y para el teatro. Esto se refleja en el hecho de que cada componente escénico, cada diálogo, la construcción de cada personaje, trama, etc. es estudiada con precisa minuciosidad. No dejaron ningún

¹⁹⁰ El autor llamaba a los personajes *almas/esencia*. Cuando empleamos el adjetivo “libres” nos referimos a su no condición de estereotipos puesto que, evidentemente, están presas en el conflicto.

¹⁹¹ El uso del lenguaje en la obra de Strindberg es lo que más tarde se conocerá como “diálogo contrapuntístico”

referente al azar y pensamos que es por esto, hecho que les da su grandeza, por lo que Buero refrenda muchos de los modos de ambos dramaturgos.

Si es posible establecer paralelismos entre algunas de sus obras, es en el manejo del teatro, en sus dos variantes (escrito – escenificado), donde constatamos la influencia de Ibsen y Strindberg en el autor español, es más Buero no solo encontró una técnica que emplear sino que siguiendo sus estelas comprendió que era más importante luchar contra corriente, a pesar de ser un incomprendido, que claudicar y mantener una fórmula inexpresiva y agotada que no reflejaría su discurso. Williams (1975, 115) reafirma esta idea sobre Strindberg: “El genio de Strindberg como dramaturgo se revela en su logro, en contra de la tendencia de los métodos dramáticos que predominaban en su época, de formas dramáticas que eran adecuadas al menos para sí mismo.”

5.3.1. *Frente a la nueva vanguardia.*

Las reflexiones teatrales de Buero no cesan desde el comienzo de su carrera dramática. Algunas de ellas aparecen en el artículo *Problemas sobre el teatro actual* (1970). Aquí descubrimos perspectivas interesantes sobre la filosofía bueriana, por ejemplo la problemática surgida en torno a la *participación* puesto que con la creación de nuevas técnicas teatrales se muestra desde nuevos planteamientos, cuestión equivocada, ya que, como dice Buero, este concepto parte desde los mismos orígenes del teatro, en un intento de “constituirse en realidad frente a los públicos y con ellos” (*ibidem*, 83). Siempre se produce una implicación, cuando se prevé pactada y cuando no, la realidad de un público presencial esperando recibir cualquier forma de espectáculo acompañado de unos personajes dispuestos a propiciar dicho espectáculo, presupone una interparticipación cuyo mayor soporte es el hecho comunicativo. Incluso el teatro brechtiano, en el que se prodigaba una antiparticipación (recordemos los efectos de distanciamiento ya comentados) existía el fenómeno de cooperación, subyacente bajo ese alejamiento que no deja de ser un efecto teatral con una funcionalidad definida. Otros autores que aparecen en escena al tratar este tema son Alfred Jarry y Antonin Artaud. La concepción de Artaud sobre el hecho teatral como un fenómeno fundamentalmente espectacular y efímero innova la escena por sus tesis vanguardistas. Este autor dirigirá la funcionalidad de sus tesis contra la racionalidad de

la sociedad burguesa, perfecta y cómodamente estructurada, reivindicando lo instintivamente animal e irracional inherente al ser humano. Diferentes son las concepciones de Brecht, contra la irracionalidad burguesa, reivindicaba un pensamiento científico, racionalista. Artaud mira hacia el mito primigenio; Brecht, destruye cualquier tipo de mito. Podríamos afirmar que Buero se sitúa entre ambos, es decir, no despecha la categoría mítica por la naturaleza ontológica que representa, pero traspasa dicha categoría en cuanto al grado de racionalidad que caracteriza al ser humano. Sabe que conseguir el equilibrio entre ambas no sólo es posible (Friedrich Dürrenmat, Peter Weiss,...) sino que se revela como un estado ideal que ha proporcionado a la escena productos magníficos. Pero con la aparición de nuevos grupos, que en nombre de la vanguardia y olvidando descaradamente las teorías de Brecht en favor de una devoción por Artaud, este concepto de participación peligra. Estamos hablando de las formas adoptadas por el “Living Theater”, Grotowsky, “Bread and Puppet Theater”,... cuyo mérito no es censurado por Buero, cualquier forma de teatro será bienvenida, pero pese a la nueva aportación de *participación física* propuesta por esta teatralidad, nuestro autor es consciente del abocamiento al fracaso que conlleva, precisamente porque aunque *a priori* se presente como un reforzamiento del concepto de participación, contribuyendo a la formación de receptores activos, el público no suele conectar racionalmente con estas representaciones, incluso, en numerosas ocasiones, el acto comunicativo brilla por su ausencia, no porque no se busque sino porque no se consigue establecer. Son espectáculos cuyos mensajes no acostumbra a pasar de las retinas, pues el espectador, normalmente, tiende a violentarse ante el empleo de estos “recursos extremos”.

Que duda cabe de que la finalidad de estos espectáculos es sumamente noble, nada más y nada menos que desligar al público de sus inhibiciones y, pese a que gran parte no se considera instado a obtener este fin, siempre hay un sector expectante que ansía encontrar el equilibrio prometido, que sí está preparado para ello. Buero habla de “una subida de nivel de lo dionisiaco”, nada censurable, pero sabiendo la pérdida del contrapeso apolíneo, y esto es lo que se debe evitar. Nuestro autor recurre a un caso claramente ejemplificador, si nos enfrentamos a una obra donde todos, o casi todos, sus personajes sean ciegos, y por los métodos anteriormente descritos (recursos extremos),

quieren comunicar los estados de horror producidos por la ceguera, seguramente se apelará a formas de actuación que consistan en correr profiriendo alaridos entre las butacas, tocando torpemente a los espectadores,... pero si en vez de esta escenificación, en un momento dado, se apagan las luces del recinto, el público vivirá la angustia de la ceguera, comprenderá mejor las sensaciones que experimenta este colectivo, se identificará, tomará conciencia de este estado. Buero está abogando, de nuevo, por una de sus estrategias más conseguida y espectacular los, ya explicados, “efectos de inmersión”.

Otro recurso muy solicitado dentro de esta “nueva vanguardia” es la eliminación del texto teatral consecuencia de la primacía de que se dota a la acción, único motor posible desde sus concepciones espectaculares. Adopta, Buero, ante estos innovadores movimientos una postura cautelosa pero firme, es decir, de acuerdo con sus planteamientos, el problema no radica en el texto, éste no constituye ningún óbice que entorpezca el arrollador camino de las nuevas formas, bajo la idea de un nuevo concepto teatral siempre se propone como primera medida olvidar la base escrita, esto no es posible desde ángulo alguno. Antes que desechar el texto se debería sopesar la idea de construir uno mejor, trabajar para devolver a las palabras su fuerza original “Pero lo que no podemos, en definitiva, es prescindir de la palabra ni del texto; el teatro será mientras haya texto” (Buero, 1970, 96). Por supuesto es consciente de que el espectáculo no se circunscribe exclusivamente al texto, pero sin éste nos enfrentaremos a ruido, pantomima,... no a teatro, para reafirmar su postura recurre a las palabras de Peter Brook (*apud* Buero, 1970, 97): “En general, no creo en un teatro sin autores. Es infantil pensar que el teatro del futuro será de grandes espectáculos rituales”.

Una salida vendría del retorno a la búsqueda de ese equilibrio anteriormente mencionados entre Brecht y Artaud, en un receso, aún mayor pero siempre positivo, hacia la tragedia, pues las afirmaciones artaudianas “barrer la cultura de la faz de la tierra”, no sólo se presenta como una noción utópica sino que a todas luces, afortunadamente, es imposible considerando el bagaje cultural que la humanidad ha asimilado con el paso de los siglos.

Concluyendo, apreciamos nítidamente el pensamiento bueriano ante estos enfoques teatrales, todo lo que conlleve teatro será positivo sin embargo avisa “Emplead

toda la participación física que queráis; nos parece bien. Pero si no lográis previamente a ella una honda participación psíquica, será en vano.” (Buero, 1970, 99)

5.4. La huella de Bertolt Brecht en Buero Vallejo.

5.4.1. Introducción.

A lo largo de estas páginas hemos asistido a la incursión de ciertos nombres que han mantenido mayor o menor relación con A. Buero o con Alfonso Sastre a través de la teatralidad, bien compartiendo técnicas, bien compartiendo ideologías o bien defendiendo el género dramático como aquél que mejor pueda instruir a la sociedad.

Sin embargo, cuando nos acercamos a la existencia de los tres autores que nos ocupan y profundizamos en sus modos de vida, en sus posicionamientos teóricos y en sus formas de desarrollar este género comprendemos la cantidad de coincidencias que presentan tanto en momentos biográficos como en momentos creativos. Esto sin mencionar las influencias técnicas y la herencia espectacular que pudo dejar el alemán en nuestros dramaturgos nacionales que, evidentemente, también trataremos.

Pero comencemos por el principio. En la obra de W. Benjamín (1975, 151) aparecen unas palabras de Brecht que quisieran confesarse:

Ya sé que se dirá de mí que era un maníaco. Si esta época pasa a la historia, también pasará con ella la comprensión para mi manía. El tiempo dará el trasfondo de lo maníaco. Pero lo que yo querría realmente es que algún día se dijera: era un maníaco corriente [...] A mí me han proletarizado. No sólo me han quitado mi casa, mi pecera y mi coche, sino que también me han robado mi escena y mi público. Dada mi situación, no puedo conceder que Shakespeare haya tenido un talento claramente mayor. Porque tampoco él hubiese podido escribir para el cajón. Tuvo sus personajes ante sí. Las gentes que representaba, andaban a su alrededor. Por fuerza sacó de su comportamiento algunos rasgos; muchos otros, igualmente importantes, fueron dejados fuera.

Ante estas palabras W. Benjamín (*ibidem*, 151) apostilla: “El reconocimiento de lo corriente tampoco debiera ser breve en el volumen de poemas; que la vida, a pesar de Hitler, sigue adelante, que siempre habrá niños”.

En seguida podemos establecer relaciones entre éstas y circunstancias vividas por Buero y Sastre. A los tres les preocupará qué quedará para la posteridad de su legado, temerosos ante la tergiversación de sus obras y del pensamiento en sí. Los tres sufrieron conflictos bélicos y encontraron en dictadores fascistas la figura destructora del adversario. Los tres, retomando la cita anterior, “se han proletarizado”¹⁹² y también han visto nuestros dramaturgos cómo era “robada su escena y su público”. Han existido por y para el teatro, no sólo en la práctica, también en la teoría y han encontrado en el resto de géneros la vía de escape, quizás por no considerarlos “trabajo”, ante sus más íntimos demonios¹⁹³. Han recuperado con una exquisita dignidad el género trágico, encumbrándolo en un siglo donde estaba olvidado siendo dicho género la mejor fórmula de representación de éste. Han puesto en práctica la dialéctica aristotélica consiguiendo su renovación e incluso su superación. Y de cualquiera de los tres podría ser esta afirmación: “No conectar con el buen tiempo pasado, sino con el mal tiempo presente” (*ibidem*, 152).

5.4.2. *Interrelaciones entre A. B. Vallejo y B. Brecht.*

Uno de los revolucionarios del teatro que planea sobre las cabezas realistas es Bertolt Brecht, su labor teatral, tanto en la praxis como en la teoría, es incuestionable a estas alturas, pero la influencia ejercida en cada uno de los máximos representantes del realismo es variable. Al ser autores coetáneos es lógico pensar que comparten criterios sobre la dramaturgia, si bien, como veremos, el tratamiento sobre cuestiones afines puede variar considerablemente de uno a otro.

Los encuentros y desencuentros entre estos dos autores provienen de un tronco común que anida en una concepción muy concreta de la significación de teatralidad. Ésta radica en el papel que desempeña el público en la correlación de “acontecimientos teatrales”.

En un primer acercamiento de nuestro autor a Brecht ya intuimos ciertas reservas respecto al alemán. De hecho en una entrevista, Buero se sorprende de que el

¹⁹² Entendemos que esta expresión puede ser aplicada tanto a Buero como a Sastre traduciendo “proletarización” por “falta de libertad” o “sumisión”, así como un posicionamiento izquierdista.

¹⁹³ Coinciden en la composición de poemas, cuentos, artículos, etc.

público reconozca que lo mejor de su obra es lo que tiene de cercano a Brecht, mientras la crítica juzga negativamente parte de su teatro porque no es del todo brechtiano. A lo que él responde “espero conservarme lo bastante lúcido para no llegar a ser totalmente “brechtiano”. Que es lo que el mismo Bertolt Brecht logró en sus mejores obras: no llegar a serlo totalmente.” (1963, 69)

Para ir profundizando en el tema partiremos del gran soporte teatral en la teoría del autor alemán. Como sabemos, la clave, en su pensamiento, según los partidarios de éste, fue la creación del código comparativo entre “teatro épico” y “teatro dramático”, uno de los recursos más importantes de este teatro épico es el conocido como “efectos V”, o también, *efectos de distanciamiento*, rompiendo en parte con la *mímesis* pregonada por la *Poética* aristotélica. Sin embargo en su teoría, Brecht deja una puerta abierta al ingrediente emotivo. Aquí halla Buero una de las mayores contradicciones en el campo teórico, pues cualquier atisbo sentimental en el escenario contribuirá a una identificación por parte del espectador, compadeciendo al personaje, cuando realmente, se compadece a sí mismo si estuviera en la situación representada. Por tanto, si Brecht admite el factor “emoción” no puede a continuación pretender que el público se erija en juez distante y crítico. Los motivos brechtianos para llevar a cabo tal empresa estaban justificados, ansiaba dar al teatro unos fundamentos basados en la racionalidad frente a la locura vivida en el continente europeo. Ante esto, Buero opina que la forma dramática no tiene por qué ser alienante. “La conjunción de la emoción religadora con la reflexión distanciada es una condición *normal* de las grandes obras” (*ibidem*, 70).

No obstante, Brecht niega la tragedia y al héroe trágico como individualidad. En esta afirmación se puede adivinar la posición del dramaturgo español frente a tal supuesto. A Buero le interesa, le resulta vital, conocer a fondo al hombre concreto y sus acaeceres, su psicología, sus pasiones,... es ahí donde el hombre social adquiere fisonomía humana.¹⁹⁴

Peca de exclusivismo la teoría de Brecht porque, aunque rechaza la tragedia, sus mejores obras lo son, esto responde a que seguramente intuyó en los cánones trágicos los mismos efectos de distanciamiento que asignaba al teatro épico, además de los

¹⁹⁴ Estamos de nuevo ante la invariable concepción dual de Buero, hombre como individuo / hombre como sociedad (ambos enfrentados y complementarios)

efectos dramáticos, pese a que consideraba dichos cánones sobradamente fatalistas, carentes de salida,... Por otra parte, el hecho trágico estuvo presente en las escenas de todo el mundo hasta el antecedente inmediato de Brecht, Piscator, con lo cual, la vigencia del género está más que justificada.

La verdadera problemática que reside en el fondo de los presupuestos del alemán es si el arte puede ser entendido como un vehículo de conocimiento de la realidad atendiendo a percepciones no racionales. Buero piensa que por la naturaleza propia del objeto artístico no es ni puede ser explicable por entero en un momento concreto, aunque pudiera admitirse desde una perspectiva teórica, sabiendo imposible una constatación en la praxis. Brecht defendería el arte teatral como una forma de conocimiento, sólo que desde unas posiciones marxistas que le impedían tratarlo más allá del racionalismo puro. Términos como *artístico* resultan sospechosos para esta escuela alemana pues conllevan una idea de “contemplación” cuya consecuencia se resuelve, desde sus presupuestos, en estatismo e irracionalidad, hecho impensable porque la concepción del arte, sea cual sea su forma de expresión, se apuntala bajo una finalidad de transformación social.

Buero no está de acuerdo con estas tesis, ha de haber contemplación para que exista el conocimiento, la dialéctica ha demostrado que no puede ser lo uno sin lo otro, pero partiendo de esta base, el conocimiento o la contemplación, como nociones categóricas de una misma realidad, encaminados hacia una función transformadora se obtendrá de la doctrina sociológica que el autor haya asumido sin dejar apenas resquicios para la problemática que pudiera presentarse desde el ámbito de la intuición artística. De esta manera, el interés desprendido del contenido de la obra artística será externo, concluyendo en un didactismo. Pero un didactismo desorientador por no instituirse abarcando la totalidad de la obra en cuestión. Buero previene sobre los peligros que derivan directamente de estas ideas, pues al crear una forma artística que prescinde de su propia definición pasa a ser un mero reflejo de especulaciones sociológicas, cayendo en el “tópico” precisamente porque no se huye de lo “atípico”.

Buero propone, ante las disyuntivas conocimiento/ transformación y contemplación/ acción, una concepción artística reunificadora “una especie de *contemplación activa*” (*ibidem*, 73). Reconoce que las obras brechtianas conocidas

como “didácticas” son las más débiles, motivado esto por aplicar fielmente su propia teoría, recurriendo a la fuerza dialéctica en detrimento de la emotividad. Sin embargo, *Madre Coraje o Galileo Galilei* albergan el valor definitorio de obra grande, porque aúna sentimiento y conocimiento. De aquí se desprende que pragmáticamente no están reñidas entre sí, e incluso, donde se aplican los efectos de distanciamiento se pueden dar las emociones más desgarradoras.

En los últimos años de Brecht, éste reconoce los fallos del teatro épico, e incluso, llega a preguntarse si no sería necesario renunciar a este concepto de teatro, Buero presupone que tales dudas procedían de un entendimiento, por parte del alemán, de la fuerza de los efectos dramáticos. Buero reconoce y alaba la humildad en los replanteamientos de Brecht, propios sólo de un gran dramaturgo, ya que donde él duda, sus seguidores ciegamente afirman, y esto puede derivar en concepciones terriblemente erróneas. Ante el giro acontecido sobre los posicionamientos brechtianos, Buero experimenta la complacencia del que lleva la razón. Él siempre defendió una comunión entre las dos vertientes, y esto le llevó a crear ciertas incomprendiones, sobre él y sobre su obra. No olvidemos que, en esta época, mantener una determinada ideología conllevaba la inexcusable aceptación de todos sus epígonos, y Brecht lo era. Esta idea nos hace presuponer que Buero, pese a recibir influencias y practicar, en cuanto a esto, un inevitable ecléctico, se mantuvo coherente con sus propios principios estéticos¹⁹⁵ y artísticos. Prueba de ello es la continuidad de sus obras sustentadas sobre unos cambios conceptuales y “formales” prácticamente inamovibles, respuesta a una actitud autodidacta en el ámbito teatral. Esta realidad se sustenta en lo que Ricardo Doménech (1973) bautizó como “efectos de inmersión”, considerados propiamente buerianos consistentes en la participación plena por parte del público, aunque éste no lo desee, de los problemas y de la situación anímica de algunos de los protagonistas. No sólo requería un tratamiento tradicional, sino también una total implicación psíquica y física.

Sabemos que para Buero Vallejo la unión de forma / fondo es esencial posibilitando la creación de una unidad totalizadora que ha de transmitir al espectador un sentido específico y abierto, pero ¿qué significan estos adjetivos? Ambos nos indican

¹⁹⁵ Buero siempre ha afirmado que la estética no está reñida con la ética en el teatro.

que la finalidad del acto teatral es precisa y certera pero no se agota en sí misma sino que en esa “abertura” reside el tan pretendido “resquicio de esperanza” superviviente en la tragedia y que ha de ser depositado en el espectador para que pueda propagar el mensaje social y moral de cambio.

Este posicionamiento bueriano queda vinculado directamente con B. Brecht por varias razones:

a) Buero obliga al público a reflexionar sobre las diferentes situaciones que está presenciando con lo cual, eliminando la identificación, desarrolla una capacidad crítica que le aleja emocionalmente capacitándole para una actuación de vertiente moral – social.

b) Esto precisa el establecimiento de una dialéctica *autor – hechos – público* implicando de forma activa al espectador.

Es cierto que cada autor empleará métodos y recursos diferentes para conseguir tales propósitos pero, en definitiva la finalidad es la misma y así lo entiende Iglesias Feijoo (1982, 228) cuando afirma:

El teatro cumplirá así una función desalienadora muy compleja y es verosímil que el haberlo comprendido de este modo, aunque fuera oscuramente, explique el origen de los desasosiegos y resistencias que la obra de Buero suscitó desde el principio en algunos medios. [...] se ha escrito que Brecht, preocupado por la función del espectador ante la escena, le confiere una misión crítica y no le propone, con una “coerción reaccionaria”, unas “verdades de fe”, sino que busca su “enriquecimiento cognoscitivo” y “un activo retorno a la realidad”. Pero esto no lo consigue sólo el teatro épico; hay formas diversas de construir el espectáculo dramático para obtener tales fines y, en nuestra opinión, la elegida por Buero es una de ellas.

Además Iglesias Feijoo establecerá un nuevo nexo de unión entre ambos cuando afirma: “los móviles que inspiraban a Brecht se remontan ya al mismo Ibsen.” (*ibidem*, 225).

Con anterioridad estudiamos las influencias que recogió Buero del autor noruego y comprendimos que lo que para muchos críticos consistió en mantener la continuidad con un teatro decimonónico obsoleto y cerrado; para otros, significó un soplo de aire fresco renovado porque vieron en Ibsen “la conciencia del moderno teatro europeo”

(Williams, 1975, 86). Bertolt Brecht se erige como uno de los dramaturgos que crea esto último.

Serán variados los recursos técnicos y las fórmulas teatrales en los que Buero coincide con Brecht. Así el empleo de estructuras dramáticas parabólicas constituirá un soporte importante en la dramaturgia bueriana sobre todo cuando nos retrotraemos al pasado¹⁹⁶.

La utilización de largos monólogos como el de Martín en las *Meninas* recuerda a los parlamentos que Brecht pone al servicio de la distanciaci3n si bien hallamos variaciones significativas en el de Buero. No obstante V. Dixon (*apud* De Paco, 1984, 170) calificará a dicho personaje como “el primer personaje que asume la funci3n de narrador en el teatro de Buero” afirmando: “Buero’s play about Velazquez, has on the other hand, in a beggar called Martín, the first of the narrators or intermediaries I have mentioned, whose effect is inevitably to some extent to keep the spectator at a distance”

Iglesias Feijoo advierte que transformar una obra teatral en el relato de un narrador no supone una gran novedad e incluso califica de simplista el reducir obras de Buero¹⁹⁷ a un mero influjo de Brecht. Esto es cierto y creemos que cualquiera que se acerque a la obra del dramaturgo espa3ol apreciará infinidad de matices pero debemos pensar que el “teatro convencional” es ajeno a los problemas de “voces” y “personas” en el discurso. La acci3n sucede, se cuenta y se transmite aquí y ahora. Feijoo consciente de esta tesitura afirma: “Los hechos del escenario son simultáneos a su presentaci3n [...] tan pronto como aparece en escena un narrador que cuenta la historia, se presentan las cuestiones de voz y punto de vista.” (Feijoo, 1982, 322)

El uso de esta fórmula no es casual y supone *per se* el establecimiento de un cambio en la presentaci3n actoral y, por tanto, actante que se materializa en un grado apreciable de distanciamiento por parte del espectador/lector.

Y no sólo convergen en recursos formales. Sin abandonar esta obra podríamos establecer paralelismos entre personajes de ambos autores, en concreto, sobre aspectos actitudinales o de índole moral que adoptan ante situaciones similares. Los consejos de

¹⁹⁶ Recordemos obras como *La tejedora de sue3os* construida a modo de parábola mítica. Más adelante estudiaremos el empleo del teatro histórico y la importancia que éste tuvo para ambos autores.

¹⁹⁷ I. Feijoo se refiere concretamente a *La doble historia del doctor Valmy*

Pedro Briones en *Las Meninas* nos recuerdan la sagacidad de Galileo a la hora de luchar por sus teorías. Ambos comprenden la importancia del enemigo al que se enfrentan optando por la actuación pero desde la inteligencia nunca desde la fuerza¹⁹⁸.

Hacíamos referencia con anterioridad a un tipo de teatro empleado por ambos autores que permitirá ampliar el ámbito dramático situando las fronteras temporales en épocas pasadas lo cual beneficiará la creatividad y posibilitará una numerosa batería de recursos que al igual que atrae al público repele la censura. Pero el teatro histórico también servirá para “ejemplificar” situaciones haciendo comprender al público que pueden ser llevados a cabo, que son mutables y perecederas y que, con dicho cambio, sus vidas pueden mejorar.

Tanto Buero Vallejo como B. Brecht verán en el teatro histórico un arma potente que pueden utilizar para la transmisión de sus ideas. Sin embargo, no debemos entenderlos como “un mero recurso parabólico para conseguir que se toleren aspectos que, situados en un tiempo contemporáneo serían objeto de vetos censoriales.” (Feijoo, 1982, 387)

Ambos dramaturgos lo emplearon con el firme convencimiento de demostrar que las situaciones no son de naturaleza finita en sí mismas. La realidad siempre puede ser susceptible de cambio para ello necesitaban establecer un efecto de distanciamiento que permitiera la reflexión y, aunque llegados a un punto Buero y Brecht toman caminos diferentes, el itinerario que comparten responde a una estrategia y a un objetivo común. Iglesias Feijoo (*ibidem*, 387) lo refleja con estas palabras:

Ya hemos visto como la distanciamiento en Buero se tiñe siempre de una emoción religadora que se aleja de la ortodoxia del teatro épico. En lo que está más cerca de las ideas – y de las obras – el alemán es en el firme convencimiento que éste tenía de la necesidad de presentar al mundo como algo no determinado e inalterable, sino como el producto de la actividad humana. [...] Se trata de mostrar un proceso que puede ser transformado por el hombre e incluso, en una reflexión que resulta pertinente para lo que hemos considerado acerca de la utopía en *El tragaluz*, Brecht postula la presentación de la potencialidad de futuro del ser humano. Estos supuestos no son, sin embargo, algo accesible tan sólo al teatro épico y el mismo Brecht de los últimos años lo reconocía así. Buero Vallejo renunció al sistema de la distanciamiento total, si es que ésta puede existir alguna vez,

¹⁹⁸ En la obra de Buero, Velázquez no llevará a cabo los consejos recibidos de Pedro Briones.

y jugó en cambio la carta de la participación reflexiva que el teatro encierra como posibilidad desde sus orígenes. La identificación absoluta del espectador no es posible. [...] Ningún espectador se enajena del todo, ni va a creer en serio que el actor que encarna a Hamlet ha muerto. [...] El teatro histórico habla así de un cambio en el mundo y sitúa al hombre como protagonista de la historia y dueño de su transformación.

Si el desarrollo del teatro histórico basado en la distanciaci3n en gran medida no supuso, como el propio Brecht reconocería¹⁹⁹ la panacea, la opci3n elegida por Buero result3 m3s sostenible, por calificarlo de alguna manera. Ésta menos radical que la ofrecida por el alem3n, defendía un espacio y un tiempo teatral aut3nomos donde se pudiera ejecutar una forma abierta de teatro que bebe de la vanguardia a la vez que de la tradici3n, conformando una estructura compleja (que evoluciona a la par que la creatividad artístca del autor).

Dicha estructura se sustenta en la búsqueda de los problemas propios de nuestra idiosincrasia y de sus raíces, recuperados del pasado y actualizarlos “simb3licamente” potenciando sus componentes sociales, econ3micos, morales, etc. De esta manera estos “problemas” se universalizan; ya no son característcos de un país o de un tiempo determinado sino que pasan a ser concebidos como un problema del *individuo* en particular y del *hombre* en general. Temáticas como trabajo, proletariado, explotaci3n, muerte, frustraci3n,... se entenderán como una cuesti3n de dimensiones mundiales incapaces de adscribirse a un territorio concreto²⁰⁰.

Puede que estemos ante una de las claves del éxito de Buero Vallejo. El hecho de que los diferentes componentes de sus obras no puedan valorarse en su totalidad como pertenecientes a una ideología concreta motiv3 el aplauso de las diferentes clases sociales que poblaban nuestro país por aquel entonces²⁰¹. En este parámetro también hallamos coincidencias con Brecht pues sabemos que el alem3n encontr3 una notable

¹⁹⁹ Pronto comprendió que la conjunci3n de un teatro no aristotélico y la teatralidad épica podría atraer un cúmulo de problemas importantes que dificultarían la comprensi3n última de las obras. Por otra parte, la dialéctica de la distanciaci3n no se concibe sin su contraria: la identificaci3n, hecho que, como sabemos también practic3 el dramaturgo alem3n.

²⁰⁰ Esta casuística se da en obras como *La doble historia del doctor Valmy* o *El tragaluz*.

²⁰¹ Evidentemente no todos tenían acceso al espectáculo teatral pero comenz3 a ser “bien acogido” tanto por el público – lector al que iba dirigida su obra como por aquel otro público al que se criticaba en sus discursos dramáticos.

estima en núcleos sociales que no compartían su ideario. Cuando Buero estrena *La fundación* sufre un proceso similar ya que la crítica es muy favorable a pesar de constituir cierta parte de este sector un claro rechazo hacia el dramaturgo español²⁰². “¿Cómo es posible el aplauso indiscriminado de todos los bandos (los pocos que hay naturalmente) de la crítica? ¿Qué aplaude la clase social que paga el teatro?” (Pérez Coterillo *apud* Feijoo 1982, 439)

Elaborar un producto artístico, sea cual sea su naturaleza, exponerlo a la “parte contraria” y conseguir que se mantenga sin ser censurado o eliminado a pesar de que exista un mínimo resquicio de que pueda atentar contra la ideología de dicha parte o contra sus creencias más arraigadas tiene más valor y denota ser más meritorio que “arrojar” ese producto ante el “ideario enemigo”.

En *La fundación* Buero no permite que el público se sitúe en otro punto de vista que no sea el de Tomás. Durante toda la obra el espectador/ lector permanece engañado al igual que el protagonista. Ningún elemento de forma o de contenido en el drama puede ser identificado con la realidad de la sociedad española. Sólo cuando se revela la auténtica situación se propicia que se establezca un paralelismo entre el escenario y la calle pero se encuentra en la tesitura de que esa circunstancia puede darse en cualquier lugar del planeta, en cualquier época, ante esto la crítica no puede erigirse en dedo acusador porque las referencias aunque claras quedan difuminadas.

El “país cualquiera” en que ésta transcurría es aquí un “país desconocido”, esto es, todos aquellos en que se den o se han dado – o incluso puedan darse – circunstancias similares a las que se describen [...] Estamos, pues, ante una poderosa y eficacísima muestra teatral del viejo tema del “engaño a los ojos”, que enlaza con la oposición entre apariencia y realidad. (*ibidem*, 440-441)

Buero no durará en usar todos los recursos técnicos y formales que estén a su alcance para elaborar dramas ricos y complejos que aborden en su mayor amplitud todos los focos nucleares de aquellos problemas que pretende transmitir.

²⁰² En honor a la verdad debemos decir que Buero recibió alguna crítica desfavorable, en concreto dos, y se centraron en partes funcionales y de construcción dramática dejando pasar otros aspectos de mayor relevancia.

Así en *La denotación* la alienación será mostrada mediante el empleo de máscaras por parte de los personajes. Cuando comienza a prevalecer la verdad, las máscaras irán cayendo convirtiéndose este acto en sinónimo de desalienación. I. Feijoo conecta este fenómeno con otros autores como O'Neill o el mismo Brecht²⁰³ (*ibidem*, 447): "... esta resurrección de la máscara en escena supone su intento de recuperación de un signo teatral, situado en la línea de otros dramaturgos contemporáneos. En 1958 el propio Buero recordaba los ejemplos de O'Nelly o Brecht".

En esta obra concretamente asistimos a una miscelánea entre el teatro histórico (recuperación de un autor del s. XIX), la influencia de otros autores y la captación de estas influencias para abrir una vía experimental que aporta contemporaneidad a la obra. Todo esto se conjuga para renovar y universalizar conflictos que permiten la transposición del auditorio a un mundo situado entre su realidad y la evocación del siglo anterior.

Como vemos Buero juega con los mismos recursos que Brecht pero aplica reglas diferentes. Apuntábamos anteriormente que el punto de partida comparte semejanzas pero que en el camino las posturas de ambos se van distanciando. El teatro bueriano nos rememora una teatralidad tradicional donde se producen conatos de experimentación que "elevan" la obra, la trascienden. Sin compartir plenamente el concepto de identificación aristotélico conseguirá que el público se sumerja en la obra manteniendo la suficiente distancia permitiendo la reflexión y el análisis. Nos enfrentamos de esta manera a una compleja estructura dramática que en su perfecto equilibrio nos muestra problemas cotidianos con valores universales. Brecht, por el contrario, establecerá una dialéctica de rechazo frente a la "inmersión" y procurará la consecución de sus ideas desde el exterior mismo de la forma dramática.

Lo mismo ocurre con otro apartado "común" en ambos autores y que termina bifurcándose ante la elección de una postura más incisiva. Juan Emilio Aragonés (1974, 9), manifiesta esta inquietud:

²⁰³ Brecht sentirá una intrigante predilección por el uso de la máscara como careta que impide la identificación del espectador con el personaje pues son inexpresivas y frías. Sus indagaciones sobre el teatro oriental no harán sino fomentar su gusto por dicho recurso escénico.

¿Cómo puede resultar el teatro a la vez instructivo y capaz de entretener? ¿Cómo se le puede divorciar del tráfico de narcóticos espirituales y transformarlo de una casa de ilusiones en una casa de experiencias? ¿Cómo puede el hombre de nuestro siglo, esclavizado e ignorante, con hambre de libertad y hambre de conocimiento; cómo puede el hombre torturado y heroico, sometido a abusos, e ingenioso, cambiante y capaz de cambiar al mundo de este grande y espantoso siglo, conseguir su propio teatro, para que le ayude a ser amo del mundo y de sí mismo?

Estamos comprobando a través de nuestro estudio que el teatro es un fenómeno que puede aunar con creces ambos campos.

El didactismo constituirá uno de los soportes dramáticos más importante. El deseo de todo autor es mostrar para que sea extraída una enseñanza sobre lo acontecido. La diferencia entre Brecht y Buero reside en que el primero hizo demasiado hincapié en este componente. El exceso de didactismo, de adoctrinamiento²⁰⁴ a través del teatro épico le sumergió en un callejón sin salida del que tuvo que salir conjugando fantasía e ideología. No podemos hablar de contradicción en su planteamiento teatral sino de evolución; Brecht comprende que el adoctrinar al público puede volverse en contra de su propio mensaje y rectifica interpelando un uso de la distancia y la reflexión. A este respecto afirma Pérez Minik (*apud* Aragonés, *ibidem*, 113): “No cabe duda que desde que el dramaturgo comunista rompe las amarras con toda intención doctrinal, sus obras se elevan a categoría desusada”.

A este respecto el didactismo manejado por Buero en sus obras es mucho más continuo y sutil. Una de las ideas principales de la estructuración de su teatro va aparejada a la noción de “enseñanza” no se propone un adoctrinamiento férreo que conduzca a un rechazo por parte del espectador ante la imposición de unos paradigmas inamovibles y autoritarios. Buero plantea unos finales abiertos en los que habita la esperanza. Los enseña y el público es el último responsable en la elección de su postura ante lo que está viendo siendo consciente de que quizá existan otras salidas y es libre de elegir las con lo que el autor ya ha conseguido buena parte de su objetivo, esto es, la reflexión del público y la consciencia de su situación así como las posibles vías de escape.

²⁰⁴ Cuando se estudian las diferentes etapas del teatro brechtiano la segunda mayoritariamente es calificada como “la etapa de obras didácticas”.

Por esto triunfa la dramaturgia bueriana, ahí reside gran parte de su éxito. Él no adoctrina simplemente muestra y, en esa enseñanza, reside un didactismo al que nunca renunció.

Cuando comparamos las formas empleadas por Brecht y las de Buero llegamos a la conclusión de que el primero presentó sus ideales con mayor radicalidad que el segundo²⁰⁵.

El alemán que comprendió la valía del drama aristotélico, mantiene que “despiertan impulsos sociales que son quemados inmediatamente pero no hay que negar la utilidad de sus efectos”(*ibidem*, 140). Es evidente que, como cualquier tipo de manifestación teatral, la aristotélica tiene sus ventajas y sus limitaciones pero quizá en las palabras del propio Brecht encontremos la respuesta a ¿por qué Buero se decanta por esta concepción teatral y no por la épica? El teatro épico llega al espectador participando de unas fórmulas que pueden calificarse de vanguardistas. El público español no estaba preparado para una recepción de estas características y menos aún, estaba “capacitado o instruido” en su mayoría para semejante acometida. Por otra parte, y, pese a que biográficamente ambos autores comparten situaciones semejantes, el contexto español en el que ha de estrenar Buero difiere del contexto alemán en particular y europeo, en general en el que se mueve Brecht; recogemos el verbo “mover” porque su vida será un continuo viaje de huida respecto a diferentes regímenes políticos mientras que la del dramaturgo español tendrá el suelo patrio como lugar fijo de residencia²⁰⁶.

Podríamos aventurar que otra semejanza entre ambos será la concepción moral que posee cada dramaturgo frente a los hechos plasmados en sus obras. Roland Barthes (*apud* J. C. Rodríguez, 1998, 289) afirma: “El teatro brechtiano es un teatro moral”. Efectivamente lo es o pretende serlo pues no resulta fácil responder a la cuestión: “¿Cómo ser bueno en una sociedad mala?” (*ibidem*, 290)

²⁰⁵ Ya lo hemos visto en el uso de los efectos de distanciamiento, Brecht apoya que “el teatro debe hacer que su público se extrañe, y esto ocurre gracias a la técnica de distanciar lo familiar” (Aragón, 1974, 135) y en esto coincide con Buero, sin embargo la aplicación de sus métodos será no sólo distinta sino diametralmente opuesta.

²⁰⁶ El ambiente bélico es generalizado en Europa y la tensión política de manos de gobiernos autoritarios frente a países que están alcanzando el equilibrio democrático es palpable pero la actitud personal y creativa frente a estas circunstancias difiere en ambos autores.

Buero no expondría el problema en tales términos pero coincide en el factor interrogativo estructural, esto es, sus obras hacen una pregunta al público exhortándoles una respuesta. El problema está planteado y es real, quizá soluciones existan cientos o sólo una pero lo obvio, lo urgente, es contestar al interrogante pues ser consciente de la existencia de la pregunta implica haber reflexionado sobre lo que se ha presenciado en el escenario. Barthes sentenciará: “La moral de Brecht consiste esencialmente en una lectura correcta de la Historia y la plasticidad de esta moral (cambiar, cuando haga falta, la costumbre o norma) procede de la misma plasticidad de la historia.” (*ibidem*, 290)

La complejidad de estas palabras vienen de manos de la pragmática, llevar a cabo “una lectura correcta de la Historia” es poco menos que una quimera. Además no debemos olvidar la posición desde la que nos habla Brecht. Su moral es la moral de un colectivo, la moral de un sistema que se mantiene y avanza en bloque. Esto le influirá más que a otros autores. La “politización” o la ideología jugarán un papel muy importante en sus premisas sobre la moralidad llevándole a radicalizar posturas que enfrenten sólo a “burgueses” y “antiburgueses” o “patrones” y “obreros”²⁰⁷.

En las obras de Buero, e incluso en su teoría, no apreciamos extremismo alguno en sus afirmaciones. Sin entrar en los efectos positivos o negativos de los extremos²⁰⁸ cuando nos aproximamos a la figura de Buero somos contagiados por un talante comedido en su proceder de cara al público; hecho que no significa falta de pasión en el momento de encarar un nuevo proyecto o de defender sus creencias. Pero sea como fuere, nuestro dramaturgo rehúye de aquellas circunstancias que puedan causarle un perjuicio “innecesario” y es consciente de que la gota de agua continua consigue más dulcemente horadar la piedra que el impacto directo²⁰⁹.

²⁰⁷ Reconocemos que esta aseveración puede parecer demasiado reduccionista pero representa el núcleo de la esencia más radical de su postura.

²⁰⁸ Aquí sería mejor emplear la palabra “vehemencia” en la defensa de un criterio.

²⁰⁹ En esta actitud vital creemos que influyó sobremanera su presidio y la cruel incertidumbre sostenida ante la efectividad de su condena a muerte.

Buero se redime a través de la comunicación de problemas sociales que afectan a un conjunto ingente de personas, irá encontrando la paz en cada recepción adecuada de dicho mensaje pero el todo teatral parte de él y vuelve a su persona, es decir, el origen de la moralidad de Buero parte de su individualidad se expande al colectivo social y torna a él si no como respuesta directa a su pregunta sí como súplica escuchada. El hecho de que su obra sea bien recibida, aparte de otros asuntos obvios, significa que existen más seres humanos que sufren como él, que tiene inquietudes y son atormentados por las mismas incertidumbres y los sinsentidos de la existencia. De ahí que la colectividad devuelva un mensaje de sosiego al individuo creador/persona.

Por esto podemos afirmar que la moral de Buero es individualista. Brecht plantea, sin embargo, su moralidad desde el colectivo. Él nunca se cuestionará su postura desde “el ser ajeno”, actúa desde y por el bloque social al que pertenece y recibirá la respuesta del espectador como triunfo o caída de un postulado moral sectorial cuyas raíces, como ya hemos apuntado, se hunden en la ideología de un partido²¹⁰.

Una vez analizados los resortes brechtianos y su influencia en la obra de Buero Vallejo, continuaremos con el análisis de éstos en la dramaturgia de A. Sastre. Para ello empezaremos por dilucidar los tres grandes ámbitos escénicos que ocupaban la creatividad y la teoría de este autor en aquella época.

5.5. Tres modelos de teatralidad para Sastre: Teatro épico, teatro dramático y teatro de vanguardia.

El contexto teatral en occidente se circunscribe, según nuestro autor, a tres tendencias que comparten ciertas posiciones, y, sin embargo, surgen diferenciadas en cuanto a sus planteamientos ante el teatro como objeto artístico y social. Nos referimos al *teatro épico*, *teatro dramático* y *teatro de vanguardia*, los tres estarían representados por Brecht, Sartre y Beckett, respectivamente. El realismo participa, dentro de unos límites bien definidos de esta triple concepción teatral, por consiguiente, y de manera

²¹⁰ La “sutitidad” bueriana y esa ausencia de “confrontación gratuita” que nos recuerda de nuevo asuntos como “posibilismo/imposibilismo” permitirá al dramaturgo español capear los malos momentos sin necesidad de emprender la huída. En este contexto A. Sastre se acercará mucho más a los postulados brechtianos.

escueta, repasaremos la naturaleza e influencia, así como su futura proyección de estas dramaturgias decisivas en el s. XX.

La definición de teatro épico, es recogida por Brecht, para patentar la diferencia existente entre éste y el concepto de teatro dramático, continuando con la oposición a las tesis aristotélicas por cuanto son concebidas como un teatro “representado”, mientras el épico recoge la “narración” como medio principal de expresión.

En esta exposición queda en parte explicada la esencia del teatro dramático, corresponder a una literatura “actuada”, se deduce que al hablar de dramático no nos referimos al género conocido como “drama”, para su consecución el estado idóneo es la tragedia como expresión de la finalidad teatral.

En lo concerniente al teatro de vanguardia, no se pretende perfilar un movimiento avanzado temporalmente desde una perspectiva temporal actual, sino a un modo de hacer teatro desde la libertad formal emparentada con el nihilismo. Afirma Sastre que el sentimiento nihilista es tomado de Lukács (1989), en cuanto a muestra de una realidad diferenciada del “realismo crítico”, es decir, la negación del perspectivismo histórico.

Sin embargo, aunque aparentemente los tres practican esquemas diferentes, en el plano teórico las convergencias son cuantiosas, lo que contribuye al planteamiento de una problemática nacida del contagio de sus elementos. La reflexión realizada por Sastre sobre el tema no tiene otra finalidad que aclarar, en la medida de lo posible, este conflicto para conseguir una mayor depuración de sus tesis realistas.

El teatro épico rompe con el concepto de teatro como espectáculo hipnótico, los planteamientos brechtianos iban encaminados hacia un fenómeno abierto y liberalizador que fuera consciente de su propia estructura, ahí reside la negación de la tragedia como hecho “rígido” subyacente en los supuestos ideológicos de la *Poética* aristotélica. Para Sastre el teatro épico, en su concepción narrativa, no es una liquidación del teatro dramático sino un momento de lucidez respecto a él. El concepto teatral revolucionario de Brecht surge sustentado en esta negación, por tanto, de ella. Puede incurrir en el error que trata de evitar, pues al concebir lo trágico como irremediable, se da por pasado el objeto de la lucha, cabe la posibilidad de que el espectador animado por esta idea, la historia como desarrollo ajeno al ser humano, caiga en el conformismo, en la

impasibilidad, precisamente, aquello que el autor alemán pretendía evitar. Además el teatro épico, por su alta dosis de politicismo, tendía a focalizar su mensaje en el individuo, despreocupándose por la generalidad. Sastre aporta la solución a esta problemática,

Si un teatro se dirigía a “uno”, y por ello era como si no se dirigiera a nadie, el teatro hiperpolitizado, al dirigirse a todos, puede tener el mismo ingrato destino: no dirigirse a nadie. Veo en ese sentido la tarea de un nuevo teatro *dramático*: tratar de dirigirse a cada uno sin perder de vista la generalidad y a todos sin perder de vista al hombre de carne y hueso. Sería, pues, un teatro ni sensual ni abstracto: su campo sería el de lo “real concreto”. Su sitio sería ese en que confluyen dialécticamente la existencia (individual) y la historia (lo social). (*ibidem*, 1998, 327)

La tendencia nihilista de la vanguardia, incapaz de entregarse a ningún tipo de optimismo, rechaza categóricamente el didactismo, presentando una posición ahistórica centrada en la vivencia definida del absurdo, la muerte,...

De estas palabras podemos deducir dos conclusiones reveladoras. Toda concepción teatral (sea abarcada desde un plano existencial, ético, filosófico,...) nacerá por *continuum* o *negatio* de formas preexistentes y ambas postulaciones presentan una visión coartada de la realidad, pues el teatro épico considera prácticamente “praxis” como sinónimo de “acción”, mientras que para el teatro de vanguardia “acción” equivale a “agonía”, por tanto ninguno de los dos planteamientos abarcan el hecho teatral en su totalidad.

El teatro dramático contempla la dualidad existencial en sus planos de individualidad y ser para la sociedad, plantea un didactismo que le permite huir de ambigüedades, aunque presenta el *fatum* de lo humano no cae en su propia complacencia, sin embargo, este teatro fue atacado desde las diferentes ideologías, así los idearios conservadores vieron en él la representación de una teatralidad destructiva, mientras que para pensadores liberales constituía un conformismo burgués al no reflejar una liquidación de los supuestos capitalistas y socialistas.

La solución propuesta por Sastre, una conjunción depurada de los tres, o lo que es igual, escoger selectivamente aquellos aspectos positivos para la (con)formación de un teatro cuyo origen esté en la raíz tripartita y conciliadora, que no es otro que el

realismo social, vertiendo su filosofía en una clasificación de niveles donde atendemos a un primer nivel *reproductor*, que se preocuparía de esparcir el ideario realista en la totalidad mundial, el nivel *onírico*, donde la fantasía del hombre no encuentre límites, pudiendo ser desarrollada de forma global y, por último, un nivel *puro* en el que se encuadraría todo el sumario histórico-socialista.

Sólo así obra y autor cumplirán su función, por cuanto responden a un “compromiso completo”, siendo conscientes de la significación de este concepto, pues pensar en un compromiso como absolutización idealista, es un trabajo estéril al conducir únicamente hacia una inoperancia social.

5.6. La huella de Bertolt Brecht en Sastre.

5.6.1. Introducción

Cuando hablamos de Sastre, referir posibles influencias puede rozar la ironía, evidentemente las hay, sin embargo este autor, partirá de la crítica para llegar al reconocimiento y posterior aceptación, aunque ésta no sea total.

Este posicionamiento es el que adopta ante dramaturgos como B. Brecht, Valle...

La entrada de Bertolt Brecht en la vida de Sastre es decisiva para la reestructuración de buena parte de su teoría, y decimos bien, porque numerosos planteamientos brechtianos se asemejan bastante a las concepciones sobre lo que debe ser el teatro del dramaturgo español.

No obstante, este feliz encuentro no deja de plantear escepticismos en el creador de *M.S.V., La sangre o la ceniza* quien examinará desde la crítica los postulados del alemán.

Coincidiendo ambos en que el teatro debe ser una actividad social progresiva, a través del cual se pretenda la construcción de reformas estructurales en la sociedad, se podrá plantear el fenómeno teatral desde unas posturas didácticas y festivas²¹¹, lo que se ha llamado, en referencia a Brecht, “teatro teatral”. Esta concepción del fenómeno teatral se fundamenta en unos postulados, frente a los cuales Sastre se replantea su

²¹¹ Entendiendo el término lejos de un esteticismo puro, todo lo contrario, “festivo” por el grado de rectificación y perfección social que se anhela alcanzar.

posible consecución y, lo que significará, llevados a la práctica, sus aportaciones al panorama teatral de postguerra española. Comencemos con el estudio más detenido de las analogías, aportaciones y desencuentros entre estos grandes genios del drama.

5.6.2. *Interrelaciones entre A. Sastre y B. Brecht*

Una de las mayores contribuciones del creador alemán a la escena y teoría teatral es la producción de *Verfremdungseffekt*, más conocido como “efectos V”, base del teatro épico, consisten en la distanciaci3n “total” ante el drama, distancia que afecta a los actantes (tiempo, espacio,...) distancia del actor respecto al personaje y distancia del p3blico ante la trama. Esto consistiría aproximadamente en que el transcurso de la acci3n se sitúa en un tiempo y espacios lejanos, perdidos en la historia (pudiendo ser la trama hist3rica o ahist3rica), los actores vivirán su personaje críticamente no dramáticamente contando el drama “después de haber sucedido” no “desde dentro”. Así se conseguirían los efectos de extrañeza o alejamiento. El autor escribe también a suficiente distancia de los temas recurriendo a un esfuerzo objetivador.

Por tanto se proclama la validez de un recurso que por definici3n es la antítesis de lo que Aristóteles llamó “anagn3rasis” (reconocimiento) aunque ambos partan de un auténtico concepto originario. En el caso de Brecht, estos “efectos V” son los encargados de producir en el espectador la vivencia purificadora y catártica, pues la extrema lejanía propuesta, en un recorrido parab3lico, se resuelve en la identificaci3n del p3blico con sus circunstancias existenciales.

Sastre declara su acuerdo en lo concerniente a la escritura distanciada pero no comparte la separaci3n tajante y anuladora entre teatro épico y teatro dramático pues la consecuencia última y poco deseable producida por el alejamiento puede ser que el espectador queda anclado en lo superficial de la trama, dicho de otra manera, que el p3blico inicie el recorrido parab3lico pero no lo finalice siendo imposible cualquier “reconocimiento”, con lo cual los “efectos V” no han conseguido su objetivo.

La teoría ideal sería aquélla que combinara ambos tipos de teatro, introduciendo los efectos de extrañeza a una distancia lo suficientemente corta que no posibilite las divagaciones del p3blico ante el espectáculo que se le está ofreciendo, para ello será necesario mantener determinados recursos dramáticos.

Para Sastre, Valle Inclán, pese a que no comparta todas sus tesis, consiguió unificar ambas realidades, es decir empleó la forma teatral épica cargada, al mismo tiempo de sustancia dramática, con lo cual, no sólo escribió su teatro con un componente narrativo sino que recurrió a los “efectos V”, lo que le supuso la ruptura con las convenciones neoclásicas y naturalistas, anulando un “expresionismo” de fabricación propia cuyo mayor valor reside en la fuerza del lenguaje como acción.

Sin embargo el “esperpento” valleinclanesco encuentra sus ramificaciones en Europa, es decir, el esperpento no es exclusivamente patrimonio español. El esperpento europeo generaliza sobre la existencia (perspectiva ontológica) mientras que en España, según Sastre, no deja de ser una “autocrítica regional” (1998, 106). La expansión esperpéntica repercute tanto en la literatura (Kafka) como en los procesos teatrales (Pirandello, Brecht,...) e incluso cinematográficos, sustentando gran parte de los fenómenos vanguardistas continentales. Brecht, que emplea un esperpento constructivo, contribuye a esta vanguardia desde el perspectivismo socialista, así si el proceso vanguardista nos enseña un mundo que se disgrega, cerrado y sin sentido, el dramaturgo alemán nos presenta el mismo mundo donde la solución al caos está en marcha, si para la vanguardia la tragedia no tiene sentido porque no supera dialécticamente al pesimismo y optimismo establecidos en ella, para Brecht la tragedia no alcanza validez por estar fundamentada en un optimismo arrasador.

La reflexión sastriana, aunque locuaz, queda sin resolver ante la imposibilidad de ofrecer datos reveladores al respecto, aplicados al “realismo–socialista”. Sin embargo arroja planteamientos interesantes para continuar la comprensión de su teoría, porque Sastre no comparte el sentimiento negativo de la tragedia de Brecht, es decir, no la niega, pero reconoce,

La tragedia es, en suma, una “rara avis” en la cultura occidental (no sólo en España). No es extraño: pues propone una difícil tensión entre los dos polos de una doble toma de conciencia: de nuestra situación como existentes y de nuestra situación histórica; entre la inmersión en la angustia propia de un ser-para-la-muerte y la actividad colectiva en el sentido del progreso; entre la pureza ética y la eficacia social; entre la angustia privada y la acción pública, tan lejos de un disgregado nihilismo existencial como de un imperturbable activismo político. Esta tensión se resuelve algunas veces en la esperanza activa y superadora que las grandes tragedias procuran al

espectador, pero en ocasiones, también el espectador cae herido, desgarrado, ensangrentado, con el héroe. (Sastre, 1998, 110)

Por consiguiente el teatro se cimienta en la acción desde y sobre lo real, la tragedia no es espejo ni reflejo de ninguna circunstancia (social o vital) es la “circunstancia” en sí. Ante esto la concepción de un naturalismo como espejo de la sociedad queda desechado, aunque superó las formas idealistas neo-románticas, y contribuyó a la conformación de un incipiente realismo, los presupuestos naturalistas no consiguen la superación de sus bases en pos de engendrar un realismo pleno.

La “negación del naturalismo”, en su momento signo inequívoco de progreso, fue aceptada por Brecht y a pesar de que sus tesis distan de ser definitivas, Sastre cree que los primeros pasos hacia un “realismo social” está en la negación dialéctica de la negación brechtiana, alegando “este es el modo legítimo de aceptar el magisterio de Brecht [...] Aristóteles fue, sin duda, el mejor discípulo de Platón” (Sastre, 1998, 115).

Nuestro autor asume la influencia ejercida en él por la llamada “tesis contenidista” donde se promulga que cualquier obra puede ser realista mientras su visión totalizadora no niegue los planteamientos socialistas como perspectiva histórica, es lo que él denominó “realismo crítico”²¹² y su actitud interrogante ante cualquier aspecto filosófico o artístico, le lleva, de nuevo a replantearse, ¿qué es, en definitiva, el realismo? Realismo no es dramatizar, operar o pensar sobre la realidad, esto es inferido desde cualquier fenómeno creativo, por tanto, ¿se puede hablar de una escritura realista? Y si la hubiera, ¿puede adoptar diferentes modos? Dejando a un lado, la ya mencionada, tesis contenidista²¹³, recurre al formalismo para partir de un realismo que se aprecia, sobre todo, por el cuidado en los detalles, materiales no elaborados y la primacía de lo sensorial. Sin estos elementos, la escritura realista (o el realismo) no podrían conseguir el efecto deseado, pero definirlo sobre estos tres postulados constituiría una amputación de la realidad pues se quedaría en un mero acercamiento a la cotidianidad.

²¹² Éste es el equivalente al realismo socialista en contraposición a lo que definió Lukács como “naturalismo burocrático”.

²¹³ También se recoge aquí la influencia de Brecht, recordemos que el alemán intentó incorporar en un solo concepto las dos vertientes realistas: contenidismo y formalismo, aunque en esta ocasión Sastre no tenga en cuenta la primera.

Para evitar precisamente esto, Brecht propone los “efectos de distanciamiento” que originaban un entendimiento global de la situación imaginaria y, mediante ésta, de la situación real, sin embargo la aplicación de dichos efectos, produjeron en numerosas ocasiones justamente el resultado contrario, es decir, efectos antirrealistas, por no establecerse la intercomunicación entre ambas situaciones.

De ahí que ante los diversos y posibles grados de concepción ante la realidad, Sastre opte por el “doble efecto” o lo que él denomina *efectos boomerang*, donde se recurre al distanciamiento planteado sobre una certera posición de *anagnórisis* que impida la pérdida de mensaje respecto al público. Se trataría de incluir una especie de “extrañamiento” ante las circunstancias rutinarias que admitimos con la mayor normalidad, cuando no ha de ser así. Este concepto entronca directamente con la categoría de lo “siniestro”, estudiada por Freud con el nombre de *Umheimlich*, creada sobre un pensamiento real fundamentado en lo fantasmagórico.

Pronunciándose sobre este tema pero desde una perspectiva diferente afirma Sastre: “Me dicen que el realismo es ahora la vanguardia en el teatro norteamericano. ¿Será en un sentido parecido a éste que yo vengo postulando? El ángel del realismo, tal como yo lo veo, es, desde luego, un ángel infernal. El ángel de la rebeldía. El realismo como insumisión.” (1992, 50)

La asunción con el tiempo, del realismo, como forma de vanguardia, le plantea nuevos conflictos sobre su definición. Retomando lo que Brecht denominaba “modo realista de escribir” y que se caracterizó por presentar los factores anteriormente vistos²¹⁴, explica la consecución de un mecanismo humanizante de la obra, reforzado por la (no) funcionalidad de muchos detalles inútiles ya que se contribuye a una estética de la verosimilitud.²¹⁵

Una segunda definición de realismo vendría del planteamiento contenidista donde se presupone la inexistencia de realismo en una obra si ésta no representa nada, si representa algo pero de forma superficial o si se recurre a elementos sobrenaturales²¹⁶.

²¹⁴ Dichos elementos son: cuidado en los detalles, presencia de materiales no elaborados e importancia de lo sensorial.

²¹⁵ Es lo que Jakobson denominó la funcionalidad del “procedimiento D” y Roland Barthes “el efecto de lo real”.

²¹⁶ Sin embargo, sí se contempla la aparición de elementos fantásticos y simbólicos como contextualizadores estilísticos.

Reconoce Sastre, al revisar su teoría, la ambigüedad que alimentaba al término “realismo”, en el sentido de que “ser realista” en los años 60 podía equivaler tanto a “ser prudente, ser posibilista”, como a “ser denunciante de una realidad injusta”.

Incluso confiesa el autor,

Cuando en 1965 apareció la primera edición de “Anatomía del realismo” (...) ya expresé en él mis inquietudes ante ciertos entendimientos del realismo: la literatura populista, la llamada “escuela de la mirada” y, en el plano no propiamente poético, el posibilismo. Estas y otras tendencias aparecían por las páginas del libro, sometidas a severa crítica teórica; aunque yo tampoco andaba muy claro, que digamos, en cuanto a un entendimiento aceptable del término. Precisamente lo que proponía era investigarlo y en ese sentido marchó el trabajo, que fue Realista (GTR). (1992, 42-43)

De estas palabras se desprenden dos cuestiones que preocupan a Sastre especialmente, el *populismo* y el *objetivismo* perjudiciales para el movimiento realista como mixtificaciones de éste.

Sastre irá recopilando información teórica y práctica de todos aquéllos que comparten su ideología en un sentido u otro. Aunque, como es lógico, con algunos sienta más afinidad, la nómina de autores que ven reflejados sus principios en la dramaturgia del español es numerosa. Recordemos por ejemplo a Edwin Piscator, autor de *El teatro político* (1929), obra señera para Sastre, y estrecho colaborador de Max Reinhardt y Brecht. De éste último el español adaptará la obra *Die Dreigroschenoper* con el título *Ópera de perra gorda* con la clara creencia de que dicho título sería más cercano al pueblo español en vez de *Ópera de dos centavos*, traducción original.

Sastre, ensayista, dramaturgo, comediógrafo, articulista, etc. también es poeta y, como ya dijimos con anterioridad, este despliegue de ocupaciones obedece a una necesidad de expresión totalizadora que abarque desde múltiples ángulos sus idearios y preocupaciones. Es sorprendente cómo todas estas facetas encuentran su refrendo en el teatro, incluido el género poético, usado unas veces dentro de la obra de boca de un personaje; otras, desde fuera del teatro como expresión de una ideología que revierte inevitablemente en éste. También sorprende sobremanera las concomitancias poéticas entre el dramaturgo alemán y el español, cómo ambos conciben los distintos géneros

como armas con una directriz política e ideológica clara dirigida al pueblo que esté dispuesto a escuchar.

Quién aún esté vivo no diga “jamás”
Lo firme no es firme.
Todo no seguirá igual
Cuando hayan hablado los que dominan,
hablarán los dominados.
¿Quién puede atreverse a decir “jamás”?
¿De quién depende que siga la opresión? De nosotros.
¿De quién que se acabe? De nosotros también.
¡Que se levante aquel que está abatido!
¡Aquel que está perdido, que combata!
¿Quién podrá contener al que conoce su condición?
Pues los vencidos de hoy son los vencedores de mañana
y el jamás se convierte en hoy mismo²¹⁷.

Sabed,
Oh camaradas,
lo mucho que os adoro;
no digo vuestros nombres
por una elemental precaución.
Guardo las reglas.
Sabedme vuestro
sabedme camaradas.
Me voy, pero me quedo con vosotros.
soy comunista y hemos de reencontrarnos;
os diré de que forma,

²¹⁷ Este poema es *Loa de la dialéctica* formando parte de un tríptico junto a *Loa de la duda* y *Loa del estudio*.

probablemente,
un día suena un tiro,
alguien cae a tu lado,
soy yo.
O bien, un día
trato de alzar una bandera
roja
sobre una barricada
y alguien me ayuda con sus músculos,
y miro y eres tú.²¹⁸

Hemos decidido transcribir estos poemas con la finalidad de evidenciar las similitudes entre ambos incluso en el ámbito poético. No sólo en la necesidad de escribir en verso sino también en la temática tratada.

La condición de marginalidad perseguirá a estos autores y, aunque parece que Brecht lo sobrellevó con cierta “normalidad”, en el caso de Sastre este sentir se transforma en una especie de angustia que revierte en otros tantos poemarios y en núcleos de contenido que caracterizan a sus personajes y encauzan su trayectoria creativa. Poemas como *Han borrado mi nombre*²¹⁹ constatan el “sinsentido íntimo” al que se ve sometido el autor y que constituirá el germen del héroe irrisorio de su posterior tragedia compleja.

Han borrado mi nombre.
De todas las listas existentes.
En el Registro Civil debe de haber
algo como una sombra leve.
Pero a pesar de todo existo y ando.
Y cuento por la fuerza

²¹⁸ Este es un poema dedicado a sus compañeros de partido, y más concretamente a Santiago Carrillo con quien comparte la pertenencia al PCE desde 1963 hasta 1974 fecha en que lo abandona tras la detención de Eva Forest y la suya propia.

²¹⁹ En *Autobiografía y teatro: Buero Vallejo y Alfonso Sastre*. Mariano de Paco (2003)

de mi sencillo nombre inscrito.

En todas, todas, todas, todas las listas negras.

Estas palabras nos evocan la mejor narrativa kafkiana transportándonos a un mundo caótico, absurdo e incluso siniestro desde un punto de vista fantástico pues nos muestra la conversión de un ciudadano en un espíritu martirizado que desaparece para todos excepto para sus enemigos.

Mariano de Paco (2003, 90) mantiene esta teoría:

El tránsito de la tragedia *aristotélica compleja* es un hallazgo que tiene mucho que ver, a nuestro juicio, con esa situación personal; con él, ensancha dialécticamente sus vías creativas y lucha ante un entorno cada vez más claramente hostil. La búsqueda de unos héroes irrisorios en la historia o en la vida [...] es también la búsqueda del sentido de la existencia de unos individuos socialmente desamparados en la genialidad de su pensamiento, en su lucha desesperada o anónima, de su miseria y marginalidad.

Resulta notable cómo se plasman los diferentes acontecimientos vitales de los tres dramaturgos en sus obras. La influencia de un mundo en otro es comprensible, e incluso esperada, pero lo reseñable es la similitud entre las circunstancias vitales (procedencia de ambientes burgueses, familiares directos con carrera militar / ideología conservadora, etc.) y la semejanza entre hechos, personajes, obras e incluso el acometimiento de formas y estructuras teatrales llaman poderosamente nuestra atención, esto es, cómo partiendo de fundamentos muy parecidos, atendiendo a casuísticas contemporáneas con ayuda de recursos idénticos (parábolas, simbología, metáforas, etc.) cada uno desarrolla su actividad canalizando todo el material de manera que los dramas abarquen una misma temática aun siendo distintos.

No obstante en la triangulación Buero – Brecht – Sastre, bebiendo ambos del mundo brechtiano, contemplamos cómo cada uno elige una dirección acorde, más que con sus proyectos formales, con la concepción filosófica y moral que poseen del mundo. En *Las cuatro mordazas de Alfonso Sastre* Rafael Conte (*apud* M. de Paco, 1993, 51) sostiene: “Hoy Alfonso Sastre es nuestro primer dramaturgo político, sin discusión alguna. Tal vez Buero Vallejo pudiera disputarle la primacía por sus calidades artísticas,

pero el teatro de Buero está teñido siempre de un influjo filosófico que desborda lo estrictamente político en su sentido funcional, que es el aceptado, y utilizado, por Sastre.”

Cuando estos autores se topan con la figura de Bertolt Brecht sienten la necesidad de “remodelar” sus concepciones dramáticas referidas al enfoque temático.

No estamos diciendo que renieguen de su teatro anterior²²⁰, en absoluto, mantenemos que el perspectivismo socio – político que aporta Brecht, con su constante defensa del estandarte dialéctico, propicia y acelera una *reconversión* en la teatralidad de los dramaturgos españoles que, estudiada con la suficiente distancia temporal, se aparece como una de las grandes diferencias entre ambos²²¹.

Si en Buero los preceptos brechtianos calan sobremanera en unas concepciones ético – morales que, si ya estaban presentes en sus obras, toman ahora una relevancia nuclear acercando aún más a Buero a posiciones filosóficas kantianas y, sobre todo, a un sentido moral estricto propio de las teorías de Hegel; Sastre, por el contrario descubrirá nuevos caminos proyectados hacia concepciones políticas que, si bien ya existían en el autor, ahora sufrirán una radicalización al comprender que método dialéctico puede favorecer y reavivar el espíritu del realismo, a partir de aquí, social – realismo y, aferrándose también a Hegel, se decanta por su interpretación político – filosófica de manos del marxismo dejando de lado una sentimentalidad refrendada en su carácter de naturaleza mayoritariamente moral que es la seguida por su compatriota.

El establecimiento de una vía dialéctica capaz de acometer temas tan controvertidos como realidad / imaginación, abrirá nuevas puertas para el análisis de cuestiones metafísicas que encuentran su proyección en la teoría y en la práctica teatral. Así, sin negar en ningún momento la realidad, comenzará a cuestionarse la función de la imaginación dialéctica como portadora de un sentido iluminador de la realidad misma. La imaginación se nos presenta como un ente creador de realidades futuras, además nos permite establecer premisas que rompen el continuo espacio – tiempo, esto es, podemos

²²⁰ Influencias como Ibsen, Strindberg, Piscator, Weiss, Lenormand,... y otros tantos aparecidos en estas páginas son imposibles de borrar y no lo pretendemos.

²²¹ Existían notables disparidades entre ellos antes de la llegada de Brecht pero es evidente que a partir de este momento, en ciertos aspectos, se agudizan una serie de inconvenientes abriendo brechas que los “enfrentarán” para siempre.

traer al “ahora” el pasado y viajar en el presente a una circunstancia futura, lo cual nos lleva a su condición de ilimitada, ésta permite movilizar la realidad en sí hasta la categoría de utopía ya que en su identidad misma posee los genes de la *posibilidad*, es decir, todo parece posible en el marco de la imaginación dialéctica, aunque el propio proceso lo desmienta.

Sastre mantiene que el arte debe sobrelimitarse, no puede quedarse en el “reflejo de la realidad”²²², llegados a este punto encontramos la primera gran similitud con Brecht: la existencia humano y las manifestaciones de su arte no pueden reducirse a ámbitos cerrados, controlados / oprimidos, por una burocracia castrante que obedece sin cuestionamientos a entidades superiores que únicamente se acerca al mundo artístico desde la prepotencia de la compra y no desde la modestia del entendimiento.

El autor – creador debe huir de cualquier postulado que no obedezca a su ingenio creativo. Para ello puede acudir al concepto de imaginación en el que los “procesos” están siempre abiertos a la dialéctica por lo que en ella encontrará la autonomía que necesita.

Para Sastre, igual que para Brecht, el arte es inconcebible como un ente asocial o puramente estético por lo que de alguna manera éste siempre ha de estar ligado y revertir en el pueblo / público. Sin embargo, no conviene confundir los términos asociando el arte a postulados políticos e ideológicos. Ambos conciben el arte en su forma pura pero si algún fundamento ideológico puede acercarse a apostillar la manifestación artística éste será el marxismo en una de sus máximas representaciones: el realismo.

Esta idea llevará a Sastre a discutir los fundamentos teóricos de Lukács y de Della Volpe entre otros, temiendo la desvirtualización artística el caer en parámetros ajenos que nada saben sobre creación o imaginación artística.²²³

En el artículo *Alfonso Sastre y su crítica de la imaginación* (1982, 7) Francisco Caudet afirma: “Queda fuera de dudas que Sastre en ningún momento ha apostado por una imaginación irreal, pura, asocial. Al contrario, su investigación en torno a la

²²² Manifiesta su decisión de no mantener el “efecto literario del espejo” traído de manos de Stendhal.

²²³ Al politizar las creaciones artísticas podrían utilizarse como armas arrojadas entre grupúsculos sociales para vetar al contrario con unos fines más perversos que culturales.

estructura de la imaginación está hecha con el objeto de incidir sobre la realidad de la forma más efectiva [...]. El arte, de esta manera, no sería un esclavo de la realidad sino un elemento con capacidad para su comprensión.”

Se trata de potenciar la imaginación desde y para la dialéctica sin caer en utopías irrealizables ni en canalizaciones mundanas. La tarea no es sencilla pero cierto es que a lo largo de la historia el hombre lo ha conseguido en numerosas ocasiones. Nos quedamos con esta idea de F. Caudet (1982, 9): “El esfuerzo por entender la estructura de esa capacidad que llamamos imaginación será siempre una aventura tan válida como la de ser hombre”.

En *La prosa narrativa de Alfonso Sastre*, Aurora de Albornoz vuelve a llamar la atención sobre el uso que Sastre desarrolla en torno a la imaginación. En esta aproximación divisamos los tres tipos sustentadores de la doctrina sastriana siendo estos: la imaginación pura, la imaginación práctica y la imaginación dialéctica.

Para la autora, ferviente defensora de la “necesaria” imaginación, es muy cuestionable el concepto de *imaginación práctica* – también conocido como *imaginación reproductora* – por la inviabilidad de éste. La imaginación podrá “producir” pero no “re – producir” pues la copia se conforma en la antítesis del hecho imaginativo.

Sastre tampoco se detendrá en ésta, así como no lo hará en la pura, y el motivo responde a comprender que sólo la imaginación dialéctica puede conducir a fines viables, esto es, necesitamos la imaginación pura en el momento en que nos erigimos como seres humanos con capacidad creativa, pero ésta es nada más y nada menos que la fantasía pura que fluye sin plantearse objetivos; la reproductora, puede servirnos de base previendo las obras que otros alcanzaron y que hoy constituyen monumentos literarios, escultóricos, pictóricos, etc. pero no se hubiera llegado a la consecución de estas obras sin la imaginación dialéctica. Ella nos permite canalizar la imaginación pura para llegar a una serie de finalidades afines a la voluntad, el esfuerzo y el deleite del hombre. Llegados a este punto la imaginación práctica nos retrotrae a episodios / modelos de otras épocas o espacios geográficos que colaboran en la composición de un producto “conocido” o “reconocible” pero lo suficientemente novedoso como para impedir de estancamiento imaginativo y, por tanto, creativo.

Brecht mantendrá que sin la vinculación de elementos a través de la dialéctica es imposible sostener y, menos aún, relanzar cualquier método de conocimiento que impulse el cambio de la sociedad que revertirá en ella misma desde el canon de la imaginación.

Y el método dialéctico requiere de una praxis continua que el autor alemán aplica sin remilgos, pero que para Sastre es excesivamente perjudicial cuando se aplica focalmente al epicentro del drama. Así en *Ensayando el futuro* (2010, 106) afirmará: “A mí siempre me ha alejado de la escritura teatral de Bertolt Brecht el carácter sólo “práctico” de sus situaciones dramáticas, él pasa volando sobre el dolor y la muerte, que para él son sólo o casi sólo praxis”.

Reside en estas palabras cierta dosis de humanidad que impide equiparar realidades como “dolor” o “muerte” a una fórmula matemática o a un cientifismo enmarcado en tantos por ciento. Manteniendo la tesis de que Sastre siguió a Brecht, consciente y/o inconscientemente, en muchos presupuestos teóricos y prácticos, debemos afirmar que una de las mayores diferencias que existirá entre ambos es la continuación de un método que, llegados a un punto, de ser sostenido, se va haciendo más y más abstracto perdiendo la calidad humana de la que gozaba en un principio²²⁴.

La teoría brechtiana tenderá a la teoría de la dialéctica marxista en la que el ser humano comienza a convertirse en elemento componente de una maquinaria descomunal que necesita sociedades y no hombres que encaren el futuro. Sastre volverá su mirada hacia los orígenes y retomará los preceptos aristotélicos en un intento de “mantener el recuerdo” del efecto catártico pues aún con los cambios por él acometidos, es consciente de que éste sólo puede afectar individualmente por lo que garantiza la pervivencia del ser humano en su faceta como individuo, como hombre²²⁵

Desde *Drama y sociedad* (1956) hasta *Crítica de la imaginación* (1978) pasando por *La revolución y crítica de la cultura* (1971), Sastre ha manifestado una clara preocupación sobre ciertos menesteres convertidos en *leitmotiv* en sus obras teóricas y en sus obras dramáticas. Después vendrán más ensayos, más artículos, y, siguiéndolos,

²²⁴ Esta cuestión que aquí se plantea también afectó a otros autores y obras. Para este tema puede consultarse el capítulo IV de *La palabra detenida* cuya autora es M^a Fernanda Santiago Bolaños.

²²⁵ Las teorías de Brecht se fueron radicalizando a este respecto al final de su trayectoria. Hecho que surge de una evolución natural pero que toma unos derroteros por los que el autor español no continuará.

podemos apreciar una “coherencia rompedora”, empleamos esta expresión porque no sería justo hablar de inconsecuencia o falta de congruencia, en absoluto. Sastre irá incorporando elementos a su teoría en la que *realidad, realismo, socialismo y sociedad* jugarán un papel decisivo. Cuando comprende que el germen primero del socialismo no es la sociedad sino el hombre como individuo lo expone con total claridad.

Aún hoy podemos reconocer a aquel joven fundador de *Arte Nuevo* allá por 1945 que aportaba “fuego, pasión inocencia, audacia, amor al teatro” (Sastre 1957, 7). De todos estos ingredientes sólo ha perdido la inocencia, al fin y al cabo la hubiera perdido en cualquier otra circunstancia pues es lo primero que te arrebató el tiempo. Pero el “fuego” y la “pasión”, el “amor al teatro” son indicadores de una posición que reclama el concepto de “hombre” en su vertiente ontológica / filosófica y espiritual, por esto, su tragedia compleja evolucionará hacia la comedia compleja y no hacia unas creaciones politizadas en exceso que en sus luchas por unas teorías históricas se olvidan de los “conflictos intrahistóricos”.

No quiero disimularlo – escribió Brecht a un actor en 1951 - : muchas de mis declaraciones han sido mal comprendidas. Y me doy cuenta de ello, muy especialmente, a través de las cartas y los artículos en que me dicen que están de acuerdo conmigo. Me encuentro entonces con el estado de ánimo en que se encontraría un matemático a quien alguien le asegurara: estoy de acuerdo con usted, dos y dos son cinco.” (Sastre, 1995, 41)

Esta cita perteneciente a la primera parte del capítulo tercero de *La revolución y la crítica de la cultura* cuyo título resulta cuanto menos descriptivo²²⁶ nos muestra a un Sastre que comienza a manifestar cierta “intranquilidad” ante los postulados del alemán debido principalmente, a la tergiversación de las palabras de éste: “¡maldita sea esta manera de escribir!”. Aparentemente Brecht mostraba fórmulas que eran comprensibles en su cabeza pero que el público no era capaz de captar. En su afán por desvincular la dramaturgia de los formatos más clásicos, emprende un camino en la teoría y en la práctica cuanto menos complicado. Palitzsch²²⁷ (*apud* Sastre, 1995, 42) será consciente

²²⁶ La primera parte del capítulo se titula: “Brecht estado de la cuestión desde el punto de vista de un autor español en 1965.”

²²⁷ Uno de los más fieles seguidores de Brecht.

de ello: “La mayor parte de los que vienen a nuestro teatro, no creo que se hayan dado mucha cuenta de todos estos problemas (se refería a los “caballos de batalla” del teatro épico: distanciamiento, prescindencia o no de la “emotividad” como factor teatral, etc.)”.

Este hecho que se evidencia a los colaboradores brechtianos es uno de los primeros toques de atención para A. Sastre. Existe originalidad, innovación, ganas de renovar un producto cuyas fórmulas parecían agotadas y estériles frente a una demanda de comunicación, elemento éste dirigido a producir cambios magníficos sobre un número multitudinario de personas, sin embargo, compartiendo y participando de la primera parte de este razonamiento, Sastre comprende que si existe la más mínima posibilidad de que su teatro no llegue a “ese número multitudinario” o a un número más modesto si acaso, no tendrá sentido. Comprende que debe investigar modos que impliquen savia nueva pero también que el público pueda apreciarla estéticamente y apoyarla ideológicamente.

Más extrañado queda nuestro dramaturgo ante la falta de rectificación del alemán. Brecht en 1951 realiza una explicación sobre lo que deberían ser los elementos constitutivos de una dramaturgia global. Mas ante la visión oportuna de una “rectificación” o “una postura conciliadora”, Sastre nos habla de espejismo. En ningún momento Brecht “reniega” de sus preceptos teóricos: “una dramaturgia no aristotélica, antimetafísica y materialista” (*ibidem*, 46). Introducir la distanciamiento, la separación entre actor / personaje y eludir el efecto catártico es contradecir a Aristóteles pero no significa hablar de una teatralidad *per se* pues aparece “en oposición a”.

Por tanto, de nuevo Aristóteles. Sastre lo sabe. De hecho entre el Estagirita y Brecht existirán concomitancias: la importancia de la fábula – trama, según de quién hablemos, es para ambos fundamental. Aunque es cierto que Brecht siente la necesidad de explicarla, no sólo mostrarla.

La relación teatral que establece el alemán frente al autor griego es compleja debido a su alternancia entre reconocimientos y contraposiciones. Sastre, que sigue afirmando que la postura del alemán nunca fue conciliadora, sí reconoce que Brecht en un momento de su evolución épica presiente la inviabilidad de algunos de sus preceptos, no porque no pudieran mantenerse en la teoría y adoptar plasticidad en un escenario, sino porque temía una pronta tergiversación sobrevenida de la incompreensión; en

definitiva, temiendo la creación de un monstruo dogmático que nada tenía que ver con su ideología teatral.²²⁸

En este sentido afirma Sastre (1995, 54): “Se da cuenta de que Aristóteles no es el enemigo – no está en condiciones ya de serlo – sino las formas dramáticas circulantes en su tiempo: el estertor naturalista, póstumo, y el espasmo del expresionismo”.

Comprende las tesituras a las que deben enfrentarse el alemán, a lo que debemos añadir la “incapacidad” o “clarividencia” sastriana a la hora de preservar los principios de la dramaturgia griega. Confirma su admiración por Brecht pero agrega algunas condiciones, según él, imprescindibles para realizar un acercamiento certero a la escena y su ámbito. Reafirmar la vigencia de la *poética* aristotélica, previa revisión actualizadora, y la aparición de lo que él denomina “dramaturgia de boomerang”. Esta dramaturgia reparte su fuerza entre el desarrollo de la fábula y el final de la misma; superpuesta en una dialéctica que combine extrañeza y distanciamiento²²⁹ No corta el cordón umbilical con la dramaturgia griega ante lo incuestionable de su importancia. Es más, recuperará términos que la modernidad por “despecho” o “vanguardia” dejó relegados por considerarlos obsoletos; así, afirmará (*ibidem* 1995, 57): “efecto de reconocimiento”, purificado por la distanciamiento, sería, probablemente, el efecto clave de esta nueva dramaturgia. Este efecto podría, quizás, denominarse con una abreviatura que resultaría generalmente válida, por referirse a palabra antepasada e ilustre: “efecto A”.²³⁰

Tres etapas ofrece la dramaturgia de Brecht, según el madrileño, y en ninguna renuncia a sus postulados, si acaso al final asume toda la teoría practicada y reenfoca sus posiciones más polémicas ante la comprensión de que serían claramente distorsionadas. En la primera etapa sus dictados teóricos muestran mayor virulencia y agresividad “renegando”, en principio de todo lo que supusiera ataque a la realidad a través del “engaño” o la “embarcación” del espectador. En la segunda, muestra una

²²⁸ Es sobrecogedor comprobar que muchos de sus discípulos no sólo no comprendieron el legado que les había dejado sino que se encargaron de destruirlo. Estas ideas están hoy constatadas por especialistas en Brecht como Miguel Sáenz.

²²⁹ Sobre esta base aparece el conocido como “efecto boomerang” que participa de los postulados aristotélicos y brechtianos.

²³⁰ En las notas al pie de página aclarará lo que significa la A: “Anagnórisis: reconocimiento. No se trataría, pues del reconocimiento inmediato propio del naturalismo y sus secuelas, sino de un “extrañado” reconocimiento que apuntaría a una catártica toma de conciencia” (Sastre, 1995, 374)

reconsideración teórica ante la evidencia de la inutilidad de su lucha contra el origen. “Pero el “brechtismo” – entendiendo por tal la prolongación dogmática del Brecht intermedio – es una vía imposible, como el mismo Brecht ya reconocía: se daba cuenta, por sus admiradores, de que “no era eso”; él estaba ya en otro sitio”. (*ibidem*, 1995, 56)

Este otro sitio era su tercera etapa en la que la ideología de la dialéctica marxista ha calado lo suficiente en su discurso como para acercarse a la naturaleza humana y su problemática social desde la abstracción política ideal. Por eso afirmará: “La existencia “social no agota los problemas de la existencia: hay problemas inasequibles a la praxis. Pero la existencia del ser – para – la – muerte no excluye la realidad de la Historia.” (*ibidem*, 56). En estas palabras reside el fondo de la diferencia entre Sastre y Brecht. No puede abocarse todo el proceso creativo, la creación en sí manifiesta y las consecuencias de ésta a una dialéctica, por y para el “socialismo extremo” porque estaremos cayendo en la utopía.

Para Sastre el nacimiento de cualquier tipo de manifestación artística debe darse en una sociedad en transformación; no concibe una ciudadanía inactiva, “el lugar del arte en la revolución, es la revolución” dirá (*ibidem*, 211) y mantendrá la idea brechtiana “se trata de crear el nuestro” (el arte); con todo el tipo de sociedad ideal será la que avance en la construcción del socialismo. Para dicho avance el escritor deberá introducir en sus *modus operandi*, así como en su temática, asuntos de índole práctico – social; los dirigentes tendrán que relacionarse más con aspectos artístico – estéticos.

Estos planteamientos conducen a ambos autores al encuentro con la ideología marxista – leninista en la que se comienzan a tratar asuntos como la concepción de la literatura como literatura de partido aplicada y desarrollada por el proletariado: “¡Abajo las literaturas sin partido! ¡Abajo los superhombres de la literatura!” (Lenin *apud* Sastre, 1995, 219)

El problema surge cuando se debe poner un límite para no mezclar ambos conceptos, e incluso, si la literatura, la creación artística, cruza al lado de la política, ¿no estaremos creando un elemento nuevo cuya naturaleza sea distinta de los dos componentes primigenios?

La antigua Rusia focalizará la mirada de ambos dramaturgos pero el tiempo y la historia transformarán el discurso del alemán en teoría dialéctica pura y Sastre, sin

querer o queriendo, se adentrará en la selva que supone un discurso más politizado que literario o dramático²³¹.

Además, cuando tratamos la creatividad desde una perspectiva constructivo – teórica observamos que tampoco existen posturas cercanas predominando una miscelánea crítica. Un ejemplo señero de esto lo encontramos en el artículo “El “*Piccolo*”, Bertolazzi y Brecht” de Louis Althusser del que Sastre, en un intento aclaratorio sobre el estado de la cuestión, realizará una serie de aportaciones que estudiaremos a continuación.

El dramaturgo madrileño hace hincapié en una concatenación de sucesos estructurales marcando a través de ellos las diferencias existentes entre la obra de Bertolazzi y las obras de Brecht²³². Este hecho es muy llamativo pues el texto de Althusser mantiene el ideario opuesto²³³.

Centrándonos en las afirmaciones de éste aparecidas en la segunda parte del artículo vemos cómo encumbra las relaciones o la falta de éstas a un punto máximo de comunicación semiótica con el espectador así como con el resto de posibles participantes en el acto comunicativo. No otorga importancia alguna al diálogo, si acaso éste comparte protagonismo con la secuencia temporal / espacial de los objetos /situaciones que gozan de entidad “verbal” propia. No sólo el sistema de relaciones atraen su atención, el establecimiento de una conciencia en su vertiente ontológica y moral y cómo ésta se refleja estructural y formalmente le lleva a revisar el planteamiento de otras obras de magnitud incuestionable y que, al igual que *El Piccolo* según Althusser, hallan en la dialéctica la única y verdadera vía de solución, en definitiva, su tesis le conduce directamente a Brecht.

Althusser encuentra muchas simetrías entre las estructuras de *Madre Coraje y Galileo* y la de *El Piccolo*. Según él, la unidad de tiempo que habita en ellas se divide

²³¹ Sus últimos escritos (ensayos y artículos) nos ofrecen una explicación *sui generis* de temas como la situación cubana, los problemas del País Vasco en la actualidad, etc.

²³² Las obras aquí recogidas son *Madre Coraje y Galileo*.

²³³ El artículo se divide en dos partes. En la primera Althusser nos describe la obra someramente, centrándose en los tres personajes principales así como en el hecho de que Bertolazzi junto con Strehler supieron mostrar de forma “vanguardista” una fórmula realista repudiada por el público burgués; en la segunda, la que nos interesa, establece un paralelismo entre ésta y las construcciones formales e idearios teóricos aparecidos en dos de sus mejores obras recogidas en la nota anterior.

en dos temporalidades superpuestas rigiendo las limitaciones sociales, esto es, relaciones / no relaciones entre los personajes dramáticos. A través de la temporalidad, el autor consigue establecer una conciencia basada en la distanciaci3n producida en el espectador. El p3blico asiste a la representaci3n de dos obras entrelazadas en una sola; la temporalidad A, por as3 llamarla, sirve de marco espacio – temporal a la temporalidad B, 3mbito en el que transcurre la vida de los personajes. Cuando el espectador es consciente de la doble tesitura comprende que el motor de la acci3n no viene dado por el conflicto primero, el cual *a priori* est3 concebido por 3ste de forma err3nea como principal, sino por un conflicto secundario que se manifiesta nuclear ahora, siendo m3s antiguo, m3s profundo y de car3cter 3tico - moral²³⁴.

Llegados a este punto Althusser hablar3 de “estructura descentrada” dando a entender que podr3 tratarse de un recurso constructivo propio del ideario marxista. Pero pronto asimilar3 que si se establece un estado de convivencia pleno, es decir, conecedor de cualquier casu3stica subyacente, dicho estado no puede nacer y, por tanto, se imposibilita el establecimiento de una dial3ctica de esta conciencia, de los propios mecanismos y recursos de la conciencia misma pues no los tiene, esto es, la conciencia se autoformar3 gracias al descubrimiento de realidades ajenas a ella que ir3 incorporando para s3.

El fil3sofo franc3s declarar3 que Brecht ejecuta un movimiento parecido en la elaboraci3n de su teatro recreando una nueva conciencia respecto a la existente en la dram3tica griega desdobl3ndola para conseguir del p3blico esta doble visi3n que pueda instaurar una dial3ctica entre la conciencia primitiva y la actualizada estableci3ndose as3 el distanciamiento.

Al mismo tiempo se pregunta por qu3 no se han cuestionado los mitos en el per3odo cl3sico partiendo de la premisa de que la ideolog3a de una sociedad es la conciencia de s3 misma en un tiempo delimitado. Este paralelismo entre conciencia e ideolog3a es el que Brecht pondr3 de manifiesto en la construcci3n de sus obras.

La constituci3n de esta “formalidad estructural” ha dado lugar a que la cr3tica se centre no en la creaci3n de una conciencia revisadora de s3 misma sino en la distanciaci3n como efecto 3nico capaz de posibilitar el alejamiento del p3blico de

²³⁴ El conflicto secundario surge como un problema de 3ndole personal e instintiva.

figuras principales tal que el héroe surgiendo la idea de que las masas hacen la historia y no el individuo aún en su vertiente más heroica.

Además en obras como *Madre Coraje*, Althusser nos habla de personajes secundarios encarnando la figura de “héroe positivo”, por ejemplo, la niña muda, afirmando (*apud* J.C. Rodríguez, 1998, 232): “¿No juega la identificación provisionalmente, sobre ese personaje secundario? En el seno mismo de la pieza, a la dinámica de su estructura interna, es donde esta distancia se produce y representa, a la vez como crítica de las ilusiones de la conciencia y como desprendimiento de sus condiciones reales”.

Al cambiar el foco de atención que afecta a los personajes, todo el planteamiento variará. De hecho el eje temático que, en la dramaturgia clásica tiene su punto nuclear en el héroe oscilará pudiendo recaer sobre cualquier personaje, colaborando en la idea de que todo y todos los participantes de la obra (materiales e inmateriales) requieren el mismo grado de importancia. Esta idea que aboga por una “democratización” de los componentes implica también cierta confusión en el estudio de los mismos ya que la figura heroica requiere un tratamiento específico que implica un tiempo, un espacio y una acción hecha a su medida.

La categoría *antagonista* también responde a un perfil prefijado dependiendo del prototipo de héroe al que tenga que enfrentarse. Introducir la más mínima modificación estructural o conductual implica cambios en todos los niveles dramáticos. Según Althusser, la eliminación del héroe en Brecht no responde a motivos de contenido tales como responder al destino, enfrentamiento ante el devenir, lucha contra su propia conciencia, etc., simplemente contribuye a una dinamización estructural de la obra.

Igualmente el “problema de conciencia” que surge entre los personajes del drama se traslada al espectador suponiéndole a éste una doble problemática.

Por un lado, deben enfrentarse al ideario que comienza a erigirse en su cabeza peleando con un estado de conciencia puro respecto a la obra que aún no se ha visto. A lo largo de la representación el estado primitivo de conciencia se irá transformando, bien en acuerdo bien en desacuerdo, según la postura que se adopte ante lo visionado. El resultado final manifestará un estado de conciencia nuevo si lo comparáramos con el del inicio. Ahora más complejo y más preparado para realizar futuras disquisiciones; por

otro lado, el espectador, su conciencia, tendrá que contemplar los conflictos que las respectivas conciencias de los personajes presenta, así como dirimir su posible posicionamiento entre ellos.

Es, desde este punto de vista, donde Althusser habla de “el modelo de la identificación”, *a priori*, parece complicado por participar tanto de nociones psicológicas como ideológicas, culturales, etc. La “conciencia espectadora” ha de reconocerse así como tal, imbuirse de la obra para adoptar la localización más idónea, desde un punto de vista analítico, para a continuación tomar parte por algún personaje, generalmente se prefiere al héroe por las virtudes que presenta. Cuando autores como Brecht o Sastre, descentralizan la acción, supuestamente nuclear, dando paso a subtramas igualmente importantes o la categoría “héroe” se desvincula de cualquier atisbo que lo relacione con el prototipo clásico, héroe irrisorio, comenzarán a plantearse obstáculos a los que el espectador de “la obra bien hecha” no estaba acostumbrado y a los que deberá enfrentarse y solucionar para equilibrar de nuevo su estado emocional, su estado de conciencia.

A partir de ahora el teatro que había sido espectáculo y didactismo requerirá una comprobación de que éste último se ha asimilado, como si entender y asimilar la obra fuera una especie de tarea a realizar tras la función para poder seguir con la rutina social y personal contribuyendo a su cambio.

Para Sastre los razonamientos althusserianos son calificados de “insatisfactorios, como corresponde a tan pasivo planteamiento (¡para un teatro “materialista”!)” (1995, 149).

Analiza su artículo partiendo del concepto temporal y de la entidad “conciencia” expuestos por el francés y cómo podrían conjugarse ambos en una dialéctica materialista. Para el dramaturgo español es inviable la concepción de una temporalidad múltiple así como la existencia de varias conciencias que entronquen en una dialéctica común, pues si una de estas conciencias se nos muestra como falseada no puede entrar en el ámbito dialéctico y, en lo que respecta a las temporalidades, sólo en una se podrá establecer la relación dialéctica por excelencia, con lo cual “los tiempos restantes” para Althusser son “acciones paralelas en un mismo marco temporal” para Sastre.

En lo relativo a las “estructuras descentradas” la interrogación sastriana apunta hacia la hipótesis de que ésta pueda formar parte de una nómina de recursos de la teatralidad materialista, no sin antes hacernos ver que para Althusser²³⁵ es fundamental mostrar el desacuerdo entre el personaje y los objetos con los que se relaciona, de ahí surge el estado de conciencia. Por tanto, desplazar el peso nuclear de la trama hacia otras colindantes, así como alternarlas o simultanearlas en lo que viene representándose por una especie de juego temporal, no puede llegar a explicitar el clímax de la obra pues éste se diluye en otros menesteres más formales, e incluso, filosóficos pero igualmente inconcluso. “De este modo, estamos ante la tragedia: ante formas complejas, actuales, de la tragedia. Pero Althusser, encerrado en el artículo anti-trágico brechtiano, no llega a apuntar estas posibilidades” (Sastre, 1955, 145).

Otro punto que provoca el desencuentro es la categoría *personaje*. Sastre afirma que existen tres tipos:

- a) El clásico por excelencia, el personaje central que posee conciencia de sí mismo y aparecería en las tragedias puras.
- b) El “descentrado”, éste responde a la “alteridad” sufre la falsa conciencia del otro y corresponde a un teatro materialista (Althusser) y anti-trágico (Brecht).
- c) Lo que él denomina “personaje centrado – descentrado”. Responde a la *tragedia compleja*. Vive en la realidad, por ello, su postura será “realista frente al idealismo del héroe clásico y frente al materialismo vulgar del “héroe” del naturalismo” (*ibidem*, 151).

Éste último responde a la necesidad de una nueva tipología demandada por la teatralidad, presente en la sociedad y recogida por muy pocos creadores. El espectador se ha de identificar en lo deleznable de ese mundo, no hay cabida para la ruptura pues desaparecería el vínculo, a pesar de que este héroe sea irrisorio o, gracias a ello, puesto que la irrisoriedad constituye un rasgo de la posmodernidad. Ello indica que en la concepción de ciertas categorías se ha evolucionado con los nuevos tiempos. “Aquí la identificación sería con la necesidad de romper ese mundo, de revolucionarlo:

²³⁵ Se opone así a la teoría del *correlativo objeto* de T.S. Eliot.

estaríamos ante una catártica toma de conciencia” dirá Sastre (*ibidem*, 150) demostrando que el personaje trágico-complejo es el único válido para albergar la magnitud del problema sin romper con los principios clásicos.

En definitiva, observamos que la gran preocupación de los autores pre-expectación, se aloja en la estructuración dramática. Pero cuando nos adentramos en el mundo complejo de la elaboración estructural, tanto ideológicamente como formalmente, nos vemos abocados al ámbito político y ya vimos con anterioridad lo enrarecido que puede ser ese mundo.

Si Brecht se posiciona de lado de un marxismo productivo y cooperante que impone la “conciencia social por encima del ser social”; Sastre, encuentra en el leninismo un cuasi – reconfortante habitat en el que toda la teoría encaja a la perfección. Salvando ciertos matices, se trata ahora de la construcción de un socialismo que nada tiene que ver con la conquista del poder, pero paradójicamente se parte de la base de que el poder ya se tiene. El artista puede cumplir, y debe hacerlo, su papel como militante, no obstante, esta casuística pueda mantenerse hasta cierto punto pues cruzar unos límites implica la politización del artista y el servicio acrítico hacia el partido²³⁶ y, por tanto, hacia su ideario.

No cierra la puerta Sastre a la existencia de una literatura o creación artística extramuros de la asociación política, es más, consciente de que pueda establecerse un compromiso sólido a través de ellas, ofrece su visto bueno a las empresas que se han conseguido para la revolución en nombre de dichas manifestaciones apolíticas o antirrevolucionarias, al menos en la forma. Evidentemente, la problemática sigue existiendo mientras no se establezcan dichos límites, esto es, ¿hasta dónde puede llegar el compromiso de un artista sin ver a su obra o a sí mismo comprometidos con unas ideas ajenas a él?

La estructura como esqueleto de la creación participa inevitablemente del sustrato cultural del autor y éste, a su vez, no es un ente aséptico, puro.

²³⁶ En este caso el Partido Comunista ya que estamos tratando las ideas sastreanas respecto a los postulados leninistas.

El hecho de formar parte del mundo, es decir, “un ser por y para el mundo” lleva aparejado un factor contaminante que contagia cualquier faceta del hombre como individuo particular y agente social.

Fueron también los rusos a través del Formalismo quienes, desde un punto de vista más estético, llamaron la atención sobre formas y estructuras: en su nombre se diseccionó la palabra buscando fórmulas matemáticas que respondieran a determinadas composiciones y, aquí también observamos la intervención de personajes que han brillado más por su cariz político que por el literario o teórico. Sastre recupera la expresión de Trostski a este respecto: “En el principio fue la acción, y la palabra la siguió como su sombra fonética.” (*ibidem*, 230)

Es esta acción la creadora y motivadora del movimiento que, por definición, no permitirá un estancamiento ni en el campo del arte ni en el campo social. Para Trostsky “cualquier nueva cultura es producto de una lenta gestación” (*ibidem*, 232). Partiendo de esta afirmación bastante lógica se instala la duda de que el grupo conformante de dicha cultura, en este caso el proletariado, sea conocedor de lo que se esté produciendo *in situ* y de cómo se percibirá con la suficiente perspectiva temporal, puesto que este grupo, como cualquier otro, está abocado a la desaparición o “transformación” en otro con el paso del tiempo. En cada época, un movimiento y en cada movimiento, una sociedad que lo sustente, lo dirija y lo transforme.

El matiz político / ideológico va a estar presente en la estructuración dramática aún cuando ésta quiera ser desvinculada.

Pero no sólo de este lado puede sufrir ataques la estructura. Desde un punto de vista más estético también sentiremos la agresión. En nombre de los valores de la modernidad se apartó el texto *per se* y se demonizó al escritor. La estructura quedaba reducida a una especie de alaridos y convulsiones que más allá de una mirada vanguardista no obtuvo mayor consistencia. Artaud, y después sus epígonos, será el gran defensor de una estructura teatral cuya sistematicidad más que soluciones plantea multitud de dudas a la hora de comunicar cualquier elemento teatral lógico. En su afán de encumbrar la faceta más espectacular se huye de la textualidad por considerar que la literatura, el texto apestaba a fórmulas rancias y encorsetadas donde sólo cabía “la obra bien hecha” respondiendo a la moralidad e ideología “correcta”.

Pero no estamos aquí exclusivamente ante un problema de lenguaje sino de estructuración de un drama que pretende evadirse o ser evadido de sus formas primigenias y, ante esto, Sastre mantiene que el posicionamiento artaudiano es muy contradictorio o incapaz de mantenerse con coherencia pues, si el teatro es el artificio del ademán y las palabras se presentan como enemigas que interrumpen el flujo del lenguaje corporal, de la convulsión y el espasmo únicamente la acción continua puede dominar el espectáculo, pero Artaud va alterando el mensaje según el capítulo que tratemos de su obra *El teatro y su doble*. Así Sastre dirá que cuando aquél habla del lenguaje de la música, los gestos, los movimientos, etc. “En realidad, todo se reduce a la estructura dramática séxtuple, descrita por Aristóteles en su *Poética* [...] constituida por estos elementos: *mythos, ethos, dianota, lexis, oasis y melopoiid*²³⁷.” (*ibidem*, 264)

Como podemos ver nada nuevo bajo el sol. Es más con el trabajo *¿Brecht, un movimiento sin fin o el final del movimiento de Brecht?* (1968), se plantea W. Mittenzwei la importancia del lenguaje no verbal, del gesto en definitiva, sin tener que retomar polémicas pasadas y apunta cómo el teatro brechtiano es “un teatro gestual maduro”²³⁸, esto es, no se concibe como enemigo del verbo, sino como cooperante dentro de la escena enriqueciéndola mediante la aportación de matices nuevos. “Pero Brecht no pretende que esta expresión sea absoluta. La utiliza más bien para establecer una relación dialéctica con la palabra” mantendrá W. Mittenzwei (*apud* Sastre, 1995, 266)

La mixtificación producida por Brecht es un buen ejemplo de que ambos componentes son las caras de una misma moneda. “La fábula es el corazón del espectáculo” dice Brecht.; “La fábula es el principio y alma de la tragedia” dirá Aristóteles. La realidad es que vivimos en el teatro postbrechtiano con todo lo que ello significa. Todo lo que se haga al margen de los postulados establecidos podría ser tildado de original, vanguardista o experimentación pero tendrá irremediablemente como base estructural al dramaturgo alemán y, por ende, al Estagirita.

²³⁷ Sastre establece una equivalencia entre los elementos artaudianos y aristotélicos constatando la “escasa” diferencia estructural.

²³⁸ Sastre comparte aquí el calificativo aportado por Walter Benjamín.

Esta idea que Brecht comprendió, si acaso al final de su trayectoria, para Sastre se presenta con una claridad meridiana: pueden existir infinidad de estructuras pero todas participarán de alguna manera en la originaria que será a su vez el punto en común que las una y las realice, esto es, las haga posibles como estructuras dramáticas²³⁹.

Para Sastre la estructura equivale a permanencia, es decir, responderá a una concepción filosófica pero no por ello menos real, el estructuralismo sería el movimiento que da fe de su existencia pero la “estructura” como tal aparece mucho antes, ni el hombre, ni la historia que éste pueda desarrollar afectarían los parámetros de su composición pues, aún sin saberlo o quererlo, actuamos y nos disponemos conforme a ella. Alfonso Sastre afirmará: “¡Por fin!, el “primer motor inmóvil”, descubierto, -ahí estará la novedad en un mundo sin novedades – en la inmanencia de las cosas.” (*ibidem*, 277)

De ahí que cuando hable de los errores de Artaud o de Brecht manifieste que el mayor de ellos consistió en presentar sus ideas como novedades radicales, “teatro totalmente nuevo: no occidental (Artaud), no aristotélico (Brecht).” (Sastre, 1993, 274) Apostilla, sin embargo, que ambos dos mantuvieron la sospecha de que la estructura consistía en una realidad envolvente de la realidad misma y que ésta respondía ante los dictámenes de la primera. Donde reside la novedad de Brecht es en lo que le contrapone a Artaud: El nivel funcional del teatro.

Lo “inmanente” en el teatro, la estructura omnipresente y atemporal constará siempre de los seis elementos²⁴⁰: Fábula, personas, pensamiento, lenguaje, espectáculo y música. Todos ellos actúan y se retroalimentan en un movimiento unísono y perfecto. Los personajes desarrollan la fábula que es la idea primigenia inconcebible sin los

²³⁹ La problemática que atiende a la estructura es muy diversa. Sastre intentará acometer dicha dificultad estudiando tres casos diferentes en los que, en cierta forma, ha querido seguir los postulados de Artaud. Prácticamente se enfrentó a una teatralidad surrealista bretoniana comprobando que la tarea es imposible pues el método actoral se ve socavado, la crítica no se muestra receptiva y el público manifiesta su incomprensión ante esta teatralidad. Por otra parte, debe “tenderse” al centro, esto es, las experimentaciones vanguardistas así como un excesivo formalismo clásico no acaba de ganarse al público. La crítica se muestra reacia ante “el producto manido” así como ante todo lo que es tan nuevo que represente un reto pasando, en la mayoría de los casos, poco valorado o nada reconocido. Vimos en el primer capítulo que estas tendencias han cambiado y, hoy día, productos ofrecidos por compañías como La Fura, cuyo principio no fue fácil, están perfectamente integrados y superados.

²⁴⁰ De nuevo las seis categorías: *Mythos, ethos, dianoia, lexis, opsis, melopoia*.

demás componentes. Para dicho desarrollo los personajes se comunican con el lenguaje, reflejo fiel de la categoría que necesita ser expresada, el pensamiento. El movimiento producido evoca la perfecta armonía de una partitura musical, desarrollándose en una dimensión teatral, es decir, en la dimensión espectáculo. Realmente éste último podría ser calificado de nivel tres, es decir, representación cuasi-copia (3); de una realidad real vivida (2); que equivale a otra estructuración superior y más compleja (1). Aparentemente el “milagro” nos es ofrecido gracias a la dialéctica que se produce entre los componentes y diferentes niveles, entre sí y para con el público receptor.²⁴¹

Según Sastre, cuando se producen desnivelaciones en la valía de cada una de las categorías surgen las “atrofias” y las “hipertrofias”. Para él ambas consiguen, y de hecho lo hacen, afectar a los elementos que intervienen en la construcción de la estructura dramática. Por ejemplo, una atrofia en la “categoría fábula” puede dar lugar al *teatro histórico*, al *teatro-documento*, etc. depende del componente que se destaque o que se desequilibre; una hipertrofia en la “categoría personaje” dará lugar al *teatro psicológico*.

El desequilibrio atrófico roza la normalidad en el sentido de que se ha consolidado como una constante a lo largo de la historia, así el autor-creador elegiría qué elemento favorecer en detrimento de otros dependiendo de la idea pretendida o del tema seleccionado. Mientras que la hipertrofia depende más del contexto *in situ*, esto es, de la época o el tiempo en que surgiera la obra. Ésta marcaría la problemática predominante que se transmitirá a través de los núcleos temáticos elegidos para las diferentes categorías teatrales. De este modo, van alternando las distintas obras que serán totalmente diferentes pero, en el caso de tratar la misma temática, esta concepción estructural provoca la disparidad y garantiza si no la originalidad sí la variedad de puntos de vista. Nos dice Sastre al respecto (*ibidem*, 287): “Más que absolutas atrofias o desmesuradas hipertrofias de determinados elementos, lo que se produce son acentuaciones o brillantes exaltaciones de alguno o algunos de ellos, y disminución o empobrecimiento de otro y otros”.

Evidentemente este eje estructural incide irremediabilmente en la estructura de los contenidos, en su misma significación. Si mantenemos esta perspectiva Sastre

²⁴¹ Aquí el autor sería un mero ente canalizador.

(*ibidem*, 1995, 289) razona: “Brecht sería un autor aristotélico o, dicho de otro modo, después de Aristóteles, en el teatro no habría sucedido, verdaderamente, nada”.

Tacha a los autores posteriores de “meros funcionarios” pero, inmediatamente después aclara que el individuo parte de una libertad que al igual que le otorga la elección de escribir teatro dramático también lo libera para no hacerlo. Y es, desde este “libre albedrío”, que nos enseña a un Brecht enfrentado con las formas aristotélicas tergiversadas, “reproducidas anacrónicamente”, más que contra el modelo del griego en sí.²⁴²

Una vez analizados los términos más destacables compartidos entre ambos autores pasaremos a tratar una cuestión también relevante en la concepción teórica de nuestros dramaturgos, esto es, un contexto que les motivo y asfixió por igual pero que, indudablemente, en cualquier caso, ejerció de fiel testigo ante producciones tan brillantes como *El tragaluz* o *MSV. La sangre o la ceniza*.

²⁴² Tanto la época como el contexto rigen las directrices del teatro aristotélico. Esta idea es respetada por Brecht que se enfrentará con mayor vehemencia contra el naturalismo o el expresionismo transportadores de los valores clásicos al presente, según el alemán, desde unas perspectivas erróneas.

CAPÍTULO VI.

6. BUERO Y SASTRE FRENTE A UN TEATRO SOCIAL CENSURADO.

6.1. Introducción

Terminada la guerra civil comienza en España un camino tortuoso para aquéllos que no albergaban las mismas expectativas de los conservadores.

Una de las premisas del nuevo régimen dictatorial se materializó en la destrucción sistemática de todo lo anterior. Se habilitaron numerosas comisiones de control cuya tarea inmediata era la determinación de lo que podía ser tolerado y lo que no. Todos los niveles sociales se vieron afectados por una realidad que se cebó con determinadas categorías profesionales, encontrado en éstas más amenazas a la hora de mantener una dictadura con total impunidad, nos referimos a librerías, editores, empresarios, autores,... cuya actividad estaba centrada en la producción, comercio o distribución de material impreso (libros, revistas, folletos,...), es decir, una materia altamente peligrosa para un sistema que no admite críticas, la cultura.

En lo referente al ámbito teatral, la Sección de Cinematografía y Teatro de la Delegación Nacional de Propaganda, se encarga de censurar los textos teatrales (aún en libretos) de manera que no existía la posibilidad de incurrir en una representación “inapropiada” para ciertos idearios. Había diferentes categorías de censura respecto a las obras, así encontramos obras autorizadas, autorizadas con tachaduras, prohibidas o pendientes de resolución.

En los comienzos del periodo postbélico, los organismos censores más que ocuparse de los nuevos dramaturgos y sus creaciones se limitaban a revisar las obras preexistentes que por ser de naturaleza conservadora²⁴³ no supusieron jamás motivo de discusión o problema en el veredicto de los censores, tendrá que pasar la primera década de postguerra para que aparezcan autores cuyo teatro aporte ideales nuevos y renovadores, pero sobre todo, amenazadores para el aparente “bien hacer” dictatorial, con dramaturgos como Lauro Olmo, Martín Recuerda, en definitiva, lo que denominamos anteriormente tendencia innovadora. Se anuncia un cambio en el

²⁴³ Véanse la clasificación de las diferentes tendencias en el apartado 1.3.

fenómeno teatral cuyos principales abanderados serán Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, pues sus concepciones teatrales van mucho más allá de la simple creación y puesta en escena, el ideario ético y filosófico de ambos autores servirán como fundamento y firme apoyo a aquéllos contrarios al régimen vigente, a aquéllos cuya visión del teatro huye de la evasión y el puro divertimento, a aquéllos que prefieren el grito escénico a la carcajada.

La acción coercitiva del aparato censor estará muy presente en las dramaturgias de Buero y Sastre, afectará directamente a la totalidad de planteamientos teóricos y prácticos de su teatralidad, de ella, y por ella, se recurrirá a efectos significativos y específicamente “realistas” con el fin de eludir la maquinaria franquista.

La aparición de autores nuevos, con unos conceptos innovadores desligados completamente de los presentados por los dramaturgos anteriores al conflicto bélico, da paso a una situación distinta.

Las obras surgidas en la segunda década de postguerra han de recurrir a modernos procedimientos normativos que suponen una dificultad para los órganos censores a la hora de ejercer su actuación conminativa. La sutileza de los recursos dramáticos burlaba a la censura moral y estética permitiendo al público una interpretación más libre de lo que apenas podía ser entendido como “segundas intenciones”.

Sus veinticinco años constituyeron un férreo mecanismo en el que la censura encontró vía libre para sus objetivos. Conforme la dictadura avanza hacia su fin, los métodos censores van evolucionando, si bien es verdad, que el panorama teatral, tanto en autores como en obras e ideología, también, por lo que la materia censurable transcurre en una fluctuación continua.

Si afirmamos que un fenómeno tan tremendo, como es el hecho de ser censurado, no afectó por igual a nuestros dos maestros de la generación realista, estaríamos obligados a realizar una serie de matizaciones con el fin de comprender, lo más acertadamente posible, esta apreciación.

Existe una relación bilateral²⁴⁴ entre ambos autores y la censura, esto es, gracias a la constante represión gubernamental, tanto Buero como Sastre, ingeniarán fórmulas dramáticas que cumplen una función tripartita:

- a) Escapar de los organismos censores.
- b) Garantizar el acceso al público de sus obras.
- c) Plantear una metodología innovadora dentro de los recursos dramáticos que contribuye a formalizar los dos supuestos anteriores y, a su vez, definir mediante ésta los rasgos intrínsecos de sus teorías sobre el movimiento social-realista que lideran.

Sin embargo, comprobamos en diferentes lecturas sobre el tema que, aunque ambos la sufrieron, la censura fue más contundente con Sastre que con Buero. Este hecho está directamente relacionado, a nuestro parecer, con sus respectivas posturas teatrales y, más concretamente, nos atrevemos a afirmar, con la contraposición entre sus perspectivas sobre el “posibilismo” e “imposibilismo”.

6.2. Los remedios buerianos para la censura.

Hemos estudiado en páginas anteriores los dos planteamientos dilucidando una cautela en Buero que Sastre nunca mantuvo, ni apoyó siquiera, al menos abiertamente. Frente al circunloquio bueriano encontramos el camino recto de Sastre. Ambas formas de enfrentarse al fenómeno teatral son válidas y respetables, pese a la confrontación que originó entre ellos a nivel profesional y personal.

Buero es más consciente, creemos que por su propia experiencia vital, de lo que supone vivir inmerso en una dictadura. De ahí que el enfrentamiento con ella, empleando armas teatrales, sea más soterrado pero también más efectivo. La prueba de ello la hallamos en el amplio número de obras que consiguió escenificar, así pues, la recepción por parte del público fue más amplia, con lo que la transformación como sinónimo de revolución, se estaba llevando a cabo con paso lento pero seguro²⁴⁵.

²⁴⁴ Tal vez hablar de “relación bilateral” no sea la expresión más idónea, pues evidentemente el elemento censor venía impuesto, sin embargo dicha imposición actúa como factor fundamental de la inevitable y obvia relación.

²⁴⁵ Esto no significa que Buero no encontrara graves problemas a la hora de publicar o representar sus obras. Recordemos que *Aventura en lo gris* fue escrita en 1949 y prohibida por la censura no se estrenó

Incluso el autor reconoce haber recurrido a diversos “trucos” para llevar a sus obras a buen puerto,

- Me decía (José Tamayo) el otro día que Buero usaba una triquiñuela original. Me decía que si usted pretendía en un texto decir cien, por ejemplo, pues escribía ciento veinticinco o ciento cincuenta, de forma que los censores tachasen lo más gordo [...] Vamos, que usted metía “carnaza” para que los censores se cebasen en ella y no tocasen lo fundamental.

- Ja, ja, ja. Sí, es exacto. Era uno de los trucos que empleaba; no en todas mis obras, pero sí en algunas. Je, je. El truco no siempre resultaba, porque los censores no eran tan brutos como luego se ha dicho [...] Mi táctica era doble: por un lado ese truco que recordaba Tamayo; la otra, la más peligrosa, era decir seriamente al empresario que advirtiese a los censores que arreglaban el asunto o me negaba a estrenar. Y en casos como este ha habido cesiones sucesivas, mediante las cuales conseguíamos dejar la obra prácticamente limpia de cortes. (Vicente Mosquete, 1987, 51)

Aunque estas palabras despierten una cierta simpatía, sin duda creada por el paso del tiempo, las circunstancias vitales que las originan contienen la suficiente gravedad como para reflexionar seriamente sobre el tema.

Yo me encontré al comienzo de mi carrera dramática ante un panorama español soberanamente dificultoso. Frente a él, cabía callarse; cabía irse. Otros lo hicieron así. Y cabía, pese a todo, intentar hablar, expresarse. Esto, sobre todo en aquellos años, no dejó de acarrear ciertamente, a los que empezamos a intentar, acusaciones de acomodación, de pacto con la situación política. (*ibidem*, 32)

Ante tales circunstancias vemos a un autor que no podía mantener una postura pasiva frente a hechos lógicamente denunciados. No obstante, calificar a la censura como un fenómeno totalmente castrador, sería caer en lo exagerado pues no hubiera sido factible crear ninguna obra. La censura impidió la elaboración de muchos materiales, que sin duda hubieran enriquecido abundantemente el panorama artístico español. Pero también es cierto que muchos de los elementos artísticos empleados, precisamente para despistarla, respondían a efectos dramáticos que, se habrían producido a pesar de esta coacción.

hasta 1963. Lo mismo ocurriría con *La doble historia del Dr. Valmy* cuya finalización data de 1964, estrenada en Londres en 1968, no podría volver a España hasta 1976.

[...] ahora, con la distancia suficiente, vemos que se pudo hacer mucho, creando dentro de las formas relativamente indirectas a que la censura nos forzaba, pero no siempre, obras que fueron lo bastante claras [...] como para representar críticas o meditaciones inequívocas sobre los grandes problemas que han cercado a mi país y a nuestra época. Y no me parece imposible que el día de mañana reconozcan todos que hicimos cosas nada desdeñables pese a la censura. Pues no olvidemos la oblicuidad que la literatura tiene siempre, incluso cuando no hay censura, y que lo oblicuo y lo sesgado no son una forzosidad por defecto, sino una riqueza por exceso de la gran literatura, aunque haya censura, y que esa complejidad fue la ventaja de los escritores en cualquier situación censora. (*ibidem*, 1987, 33)

Tanto los “efectos de inmersión” como el cuidado de las formas, aunar un contenido elaborado con esmero para ser comunicado desde la óptica artística ricamente expresiva no era tarea fácil, sobre todo, teniendo en cuenta el mensaje último, el mensaje de naturaleza dual que debía conseguir la reflexión del público como individuo y, simultáneamente, como formantes de la sociedad.

6.2.1. *La condescendencia censorial hacia A. B. Vallejo.*

Detengámonos en la postura adoptada por Buero al respecto. El hecho de que este dramaturgo pudiera estrenar en teatros oficiales con cierta asiduidad (una obra por año aproximadamente) no le grajeó amigos en el sector al que supuestamente pertenecía, sobre todo, cuando otros autores, también realistas (Olmo, Rodríguez Méndez, etc.) encontraron muchísimas dificultades para representar sus obras.

Aunque algunas de sus obras fueron retenidas por los órganos censores por periodos de tiempo variables²⁴⁶, la gran mayoría no se vieron especialmente asediadas por la censura. Esta situación llevó pareja una serie de críticas sobre la falta de compromiso y carga política en la obra bueriana, lo cual ayudaba tanto a su evasión ante los censores como a su estreno. Semejantes aseveraciones mellaban la integridad del dramaturgo que en todo momento reivindicará el compromiso político como ingrediente fundamental (Pérez de Olaguer, 1971, 6): “Creo que en mi teatro hay grandes dosis de política, pero de una política entendida como un fenómeno dramático, no como

²⁴⁶ *La doble historia del doctor Valmy* fue retenida durante once años y obras como *El sueño de la razón* durante casi seis meses.

exposición de ideologías concretas, ya que en este sentido creo que no sería indicado el vehículo. No es un teatro exclusivamente político, [...], pero mis obras más significativas tienen conexiones con el problema político del hombre.”

Le molestaba claramente que se dudara de su persona y de su mensaje; esto le llevó a participar en la firma de varios documentos escritos contra el sistema censor, componer, como sabemos, obras en las que se atacaba a este mecanismo castrante²⁴⁷ y al empleo de recursos, que contribuyeron a ensalzar aún más su atmósfera realista, como el símbolo.

El que no tuviera tantos problemas con los censores como otros, no quiere decir que se hallara fuera de su alcance. Veámos con anterioridad cómo ha de recurrir a ciertas artimañas para sortear las presiones y las negativas.

Variaciones en el lenguaje y también en las ubicaciones y en los conflictos; cualquier argucia con el único fin de que la obra llegue a los escenarios. De nuevo la disyuntiva: ¿autocensura o pragmatismo?²⁴⁸

No obstante, el hecho de que Buero tuviera relativa buena fama entre los que juzgarían sus obras le permitió ir arriesgando cada vez más. La obra *La doble historia del doctor Valmy* trata de la penosa situación de los presos políticos, tema que tocaba de lleno la problemática social de la España de entonces. Lo mismo ocurre con *El sueño de la razón* en la que no sólo se denuncia sino que se ahonda en el porqué de la problemática. Esto demuestra que su creatividad obedece a una miscelánea en la que encontramos técnicas de producción, tácticas elaboradoras (que permitirán la expansión de su mensaje), compromiso con determinados movimientos (realismo social), uso de recursos operantes en la elaboración literaria (simbolismo, historicismo, etc.), en definitiva, todo lo que cimentaba su teoría teatral desde una postura crítica de la que no se dudará y que, a la vez, posibilitaba su mensaje. Como afirma Heras y Rivera (1974, 54): “Las modificaciones que sufrieron mis obras fueron variables según los casos. En algunas de ellas ninguna. En otras, pequeñas supresiones que no desfiguraban el sentido

²⁴⁷ Incluso en escritos no dramáticos como el ensayo titulado *Don Homobono*.

²⁴⁸ Más adelante veremos que no todo era permitido ni tolerado. Cuando el autor consideraba que no se podían realizar ciertos recortes o cercenar una escena prefería no estrenar a desvirtuar su obra.

general de la obra. En otras, cortes más graves, pero no básicamente deformadores, pues en ese caso no las habría estrenado”.

El pulso entre comisiones censoras y autores propiciaba que la picaresca por parte de éstos fluyera en beneficio de su actividad. El propio Buero apostilla que ciertos ardides, como los añadidos a posta para que el censor obtuviera su material suprimible, no sólo socorrían a la obra sino que permitía que la labor censora quedara bien delante de sus superiores²⁴⁹.

Pero las obras de esta época, sobre todo las que provenían de autores realistas, encontraban otras adversidades no menos importantes. De esta manera los dramaturgos, una vez estrenada la obra, sometían todo sus criterios al gusto del público. Un público que, como veremos, no estaba formado pero aún así, con o sin formación, los dramas debían plasmar una temática que no siempre era del gusto de una sociedad cuyas heridas estaban muy abiertas. A esto debemos añadir que la valoración realizada por parte de los censores no era unánime. Es más, en ocasiones, eran refrendadas obras por críticos teatrales o por otros autores como es el caso de Torrente Ballester que califica de “realismo implacable” el que puebla el drama *Las cartas boca abajo* siendo éste “duro”, “pesimista” y “desilusionado”. Censores como G. Montes Agudo o fray M. de Begoña repararan también en ello.

Para los trabajadores de la Jefatura de Información lo fundamental era comprobar que no se ofendía a la ortodoxia, que las obras no tenían reparos morales ni religiosos y que las tesis allí expuestas no constituían un riesgo ni en moralidad ni en política.

En su estudio *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores* (2005) Berta Muñoz mantiene que en *Aventura en lo gris* encontramos el “primer comentario explícitamente político referido a una obra original de Buero”. A lo largo de su producción diferentes censores llamarán la atención sobre unos “contenidos” que, si bien no ofrecen una amenaza directa hacia el sistema son apreciables en sus dramas. Poco a poco el hecho irá cobrando importancia hasta que en 1973 Alfredo Mampaso en su dictamen sobre *La Fundación* escribiría: “Es otra vez el Buero Vallejo

²⁴⁹ Buero pensaba que no todos los censores eran engañados. Algunos se dejaban embaucar y, teniendo el trabajo hecho, se contentaban todas las partes: autor, censor y directores de juntas censoras.

de los buenos oprimidos y los malos en el poder, de los vencidos y de los verdugos, el de los recuerdos de sus años de cárcel.” (*apud* Muñoz Cáliz, 2005, 74)

No será la única obra que cree suspicacias en el lado conservador. *La doble historia del doctor Valmy* también llamará la atención de los órganos censores y su estreno será el motivo para que “la Jefatura de Información emitiera una “Nota informativa” en la que recordaba que el autor había formado parte del bando republicano durante la guerra civil y había militado en el Partido Comunista muestra que Buero seguía despertando desconfianza por parte del régimen incluso después de la muerte del dictador.” (*ibidem*, 74)

Todas las obras escritas por Buero fueron revisadas por la censura y, en general, casi todas superaron la prueba. Éste es el caso de *Historia de una escalera* donde Iglesias Feijoo ve claramente la puesta en práctica de la teoría posibilista ya que la problemática político-social que reside en el subtexto era fácilmente captada por el espectador medio de aquella época.

Otras veces la crítica era de carácter formal como ocurriría con *La señal que espera*, autorizada por la censura fue calificada de “equivocación” por un aparato crítico que no entendió su estructuración. Además la temática de la fe que muestra la obra se prestó a equívoco pues la crítica conservadora alabó el sentimiento ideológico plasmado hecho que no gustó nada a su autor por entender que su mensaje se había tergiversado acercando dicha obra a una concepción de teatralidad convencional que él despreciaba.

Como vemos las tesisuras por las que debían pasar autor y obra eran variadas y extenuantes. Curioso es el caso de *Aventura en lo gris*. La obra se presenta en 1952 y es prohibida en 1954, después de dos años de exámenes. No encontramos ningún dictamen negativo referente a ella, sin embargo fue prohibida al parecer por instancias superiores y los motivos siempre fueron desconocidos para el dramaturgo.²⁵⁰

En otras ocasiones los censores no eran capaces de cuantificar la valía de la obra y, obedeciendo a la idea de poca calidad, la autorizaban desacreditándola. Así ocurrió con *Hoy es fiesta* calificada como “sainetillo [...] le sobra mucho a esta producción tanto como le falta no poco de sinceridad.” (Morales de Acebedo, *ibidem*, 82) o “la

²⁵⁰ Alfonso Sastre también sufrirá estos agravios ante los cuales no recibirá la más mínima explicación.

opinión del periodista y censor Bartolomé Mostaza “comedia optimista, compuesta de unos materiales ínfimos.” (*ibidem*, 82)

Polémica suscitó también el estreno de *Un soñador para el pueblo*. Los comités de censura la autorizaron pero para el Director General de Cinematografía y Teatro se ensalzaba sobremanera a la Ilustración siendo ésta conocidamente perniciosa. Se produjo un efecto halo y la Asociación de Hidalgos de España también protestó por el papel de la figura del marqués de Ensenada:

El revuelo producido sólo comprensible en las coordenadas vigentes en los años de postguerra, derivada del propósito del autor de romper con lo que Maravall ha llamado “la tradicional, la castiza imagen de España”, y por ello se despertaron contra él lo que el mismo historiador denomina “los montajes tradicionalistas y antihistóricos. (Iglesias Feijoo *apud* Muñoz Cáliz, 2005, 85)

Sea como fuere la fama de A. Buero Vallejo va en aumento. Los censores dan fe de esa notoriedad de la que el régimen quiere apropiarse en un intento de presunción cultural y falso aperturismo. Pero lo cierto es que esta “permisividad” estatal acarreará una serie de inconvenientes como manifiesta Muñoz Cáliz (2005, 166): “El reconocimiento del que gozaba el dramaturgo, por estas fechas dio lugar a su nombramiento [...] como miembro de la Real Academia Española, gesto que no dejó de ser criticado desde cierto sector de la izquierda.”

Parece ser que hiciera lo que hiciera siempre existía un sector recordándole sus errores. Ante el estreno de la adaptación de *Madre Coraje* Buero se queja, anteponiéndose a la crítica de algún dramaturgo seguidor de Brecht, de la incompreensión a la que se ve sometido por parte de alguno de sus compañeros:

Por supuesto, hemos sido posibilistas en nuestras respectivas tareas, *como lo es todo el que hace algo*, lo confiese o no. La palabra tiene “mala prensa” porque hay un posibilismo fácil, conformista, extendidísimo e inaceptable. Nosotros hemos ejercido a conciencia un posibilismo difícil, que mantiene la dureza crítica de la obra frente a un público suspicaz, para lograr un resultado efectivo. Hemos pretendido hacer vivir a *Madre Coraje* en España en vez de declarar imposible de antemano su vida para que no sufra ningún precioso esquema mental. (Buero vallejo 1966, 12)

Todo el trabajo del dramaturgo se resume en un intento para conseguir un poco más de terreno en el que repoblar su mensaje, unas veces con más acierto creativo que otras. Aún así los juicios de los censores seguirán poniendo el acento en algunas de las ideas defendidas en sus textos. La firma, junto a otros intelectuales en 1965, de un manifiesto pidiendo la libertad de expresión, información y asociación en nuestro país así lo corrobora.

El tiempo va pasando y los mecanismo dictatoriales, aunque vigorosos, van sufriendo cierta apertura lo cual beneficiará a muchos de estos escritores sometidos a continuos exámenes y expedientes de comprobación. En el caso de Buero, su fama sigue avanzando lo que supone que se le guarde cierto respeto, no por su creación o persona, sino por la imagen que puede transmitir el estado español al resto del mundo si atenta contra uno de sus más importantes autores. Así lo afirma el censor Federico Sainz de Robles (*apud* Muñoz Cáliz, 2005, 173): “Se trata de uno de nuestros mejores dramaturgos, con fama mundial. Hay que guardarle consideración; y evitar en lo posible el escándalo fuera de España”.

Este periodo convulso y sinsentido puso de relieve numerosas contradicciones que, aunque perjudicaron la creatividad, no pudieron con ella²⁵¹. Queda manifiesto el hecho de que los obstáculos a vencer provenían desde cuantiosos frentes, por desgracia, algunos más cercanos de lo deseable. Suponemos que los autores de este tiempo enfrentaron los escollos como mejor consideraron en ese momento y teniendo en cuenta la multiplicidad de factores adversos que debían combatir.

En ese mismo contexto vivía y sobrevivía Alfonso Sastre y, a pesar de mantener algunos puntos en común con aquél, su historia será diferente.

²⁵¹ Mientras *La doble historia del doctor Valmy* estaba retenida, Buero presenta *El tragaluz* que no sólo consiguió autorización sino que se mantuvo toda la temporada en cartel recibiendo magníficas críticas.

6.3. Alfonso Sastre en un contexto amordazado

En lo concerniente a Alfonso Sastre decíamos que su postura imposibilista contribuyó, en gran medida, a llamar sobre sí la atención de la censura. Su posicionamiento más radical y exaltado sobre lo que debería ser el social-realismo y, ante todo cómo debería materializarse en la realidad social fue entendido en esta época, no podía ser de otra manera, como una ofensa directa al sistema²⁵², el “niño rebelde” del teatro español de postguerra alteró y exacerbó la paciencia de muchos que lo adivinaron como un verdadero torbellino, su actitud provocadora junto a un ideario teatral-político comunicado mediante varios manifiestos, le convirtieron en el blanco perfecto para quienes tenían la misión de acallar bocas.

Este movimiento empezó tardíamente en España y luego fue bruscamente cortado por la guerra civil. Los que empezamos después de ella nos encontramos con un teatro involucionado, decimonónico, hecho de empresarios y “figuras”, con la excepción de los teatros nacionales, en los que se había recogido y salvaguardado la figura del director.

Nuestra escritura fue entonces rechazada en ambos planos; el “nacional” y el mercantil. Entonces formamos grupos, improvisamos directores de modo autodidacta, con algunas ayudas artísticas de gentes formadas durante la destruida República. Entonces “Arte Nuevo” (1946) fue un grupo de escritores y actores jóvenes (...) en el que los actores adoptaron una posición pasiva, de manera que correspondió a los escritores dirigir el grupo: el grupo pero no, naturalmente, el teatro español... que desde luego estaba –y sigue— en otras manos. (Sastre, 1992, 67)

Estas palabras del autor son lo suficientemente significativas para comprender la situación en la que se encontraba un teatro que nunca se amoldó a los cánones fijados.

Continúa el dramaturgo: “*Nuestra escritura* fue, pues, rechazada entonces por el *teatro*, y, en seguida, en la medida de la radicalización de nuestras posiciones, por el aparato político y policíaco del Estado. El tema ahí es la censura que hemos padecido todos en mayor o menor medida.” (*ibidem*, 68)

La realidad vigente era sumamente cruda, la lucha desde postulados teóricos no se materializaba en frutos reales debido al seguimiento gubernamental de sus acciones,

²⁵² No estamos aquí infravalorando los planteamientos sastrianos, legítimos en cualquier caso, sólo llamamos la atención sobre la gravedad de las circunstancias en que son planteados, lo cual nos remite inevitablemente a la idea de “relación bilateral” que apuntábamos con anterioridad.

por tanto, ¿no es lógico pensar que Sastre modificó algunos de sus planteamientos teóricos cuando los llevó a la práctica? Nos referimos concretamente al “posibilismo”, tan denigrado por Sastre. Buero afirma en numerosas ocasiones que nuestro autor lo empleó cuando le fue necesario, ¿no es *M.S.V.* una obra posibilista?

Sastre siempre entendió esta polémica desde una perspectiva sociopolítica, al margen de cualquier estética. Para él un autor posibilista era reflejo de un autor autocensurado, sin embargo, tanto el posibilismo como el imposibilismo llevados a la praxis nacen de las mismas bases realistas, entonces ¿cómo distinguir la autocensura de la capacidad creadora-imaginativa dentro de un autor?

Por otra parte, el mayor peligro que encuentra Sastre en el “posibilismo” es su posible empleo para encubrir posturas conservadoras, acomodadas. Pero este temor cae por su propio peso. Cuando un autor dramático como Buero, parte de una visión real y personal tan particularmente tremenda, y ratifica sus planteamientos en una materialización creativa que coincide en muchos de sus fundamentos con la elaboración sastriana, la acusación no tiene sentido. En el momento en que Sastre introduce en la misma enumeración, con una idea concreta e intencionada, a autores como Buero y Paso, manifiesta un desconocimiento grave e inexplicable sobre las posiciones (a esas alturas definidas) de ambos autores.

6.3.1. *El temible adversario, la ausencia de estreno.*

La posición de Sastre ante la censura no es tan “comedida”. Un autor casi maldito por el franquismo se enfrentará una y otra vez, tanto con acciones como con declaraciones a los que tienen que juzgar sus dramas. Por su parte, los censores también mostrarán su rechazo ante las obras de Sastre.

Al igual que Buero y el resto de creadores de este tiempo, se ve abocado a luchar contra múltiples frentes y las críticas hacia sus compañeros, especialmente la polémica sobre el posibilismo, no le ayuda sino que favorecerá la radicalización de las posturas de todos los implicados.²⁵³

²⁵³ Un autor que muestra claramente la situación que vivían los dramaturgos y que aún las posiciones de Buero y Sastre es Martín Recuerda. Su obra comienza siendo apolítica para, posteriormente, delatar una lucha enconada contra el sistema y, aunque niega haber practicado la autocensura, se vio obligado a aceptar las imposiciones del régimen, por ejemplo durante el desempeño de su trabajo en el Instituto

Los comienzos, no obstante, se caracterizaron por una sencillez pasmosa. A Alfonso Sastre le gusta y preocupa el teatro y, en ese ámbito, comienza a trabajar²⁵⁴. Desde esta labor comprende que la teatralidad pueda servir de medio para cambiar una realidad que no le gusta, y será a partir de este momento cuando nace en él una concienciación social.

En un principio la teatralidad en estado puro dominaba los pensamientos del dramaturgo y esto explica el que solicite que el teatro sea un asunto dirigido y organizado por el estado. Lo más importante es el teatro y todos, sin excepción, deben aunar esfuerzos para sacarlo adelante.

Tanto es así que Berta Muñoz mantiene que los primeros intentos de reivindicación sobre la expansión y consolidación del teatro a nivel nacional “no resultan demasiado alejados de los primeros proyectos falangistas” (*ibidem*, 87).

Si en un primer momento Sastre parte de unas premisas apolíticas poco a poco va evolucionando hacia unas posturas predicativas donde el reclamo a las masas parece erigirse en exhortación. De ahí que esta estudiosa de la censura española opine que algunos puntos del manifiesto TAS se destaquen por su ambivalencia y su prestancia a la confusión.²⁵⁵

En un tiempo de comienzos y confusión Sastre aboga por mantener dicha ambivalencia que le otorgaba más margen de operación y no le definía en un compromiso asfixiante para su creatividad. Numerosos autores mantendrán que el susodicho manifiesto era insostenible entonces y acabaría cayendo por su propio peso en los años sucesivos.

El propio Sastre en *La revolución y crítica de la cultura* (1970, 125), sostiene: “Otro caso [...] puede ser el mío propio que no era falangista pero tampoco todo lo contrario: ¡he aquí un niño de la Guerra Civil, Dios mío! O sea, algo que empieza

Padre Suárez de Granada, en el que confiesa haberse sentido espiado y controlado. Por no mencionar la asistencia obligatoria a determinados actos, etc. El propio autor declarará: “Pensaba lo difícil que es hacerse dramaturgo en este país donde hay que evadirse o retorcerse.” (*apud* Muñoz Cáliz, 2005, 109).

²⁵⁴ Ya estudiamos en el teatro político como el dramaturgo no se plantea posicionamientos ideológicos a priori, sino que las circunstancias le llevarán a extremar sus creencias. Dada la época era casi imposible participar de la vida social sin tomar posiciones políticas.

²⁵⁵ Le recuerda esta situación a las facciones falangistas, que desencantadas con el ejercicio de poder en vigor se van decantando por posiciones izquierdistas. Ejemplo de ello será la revista *Hora* donde Sastre colabora.

simplemente. Y que, claro está, descubre un mundo inhabitable ¡y nada menos! – se opone.”

Pero para oponerse ha de ser consciente de lo que le rodea y en un principio reconoce que para él las personas que le rodeaban eran compañeros “para mí, ciertamente, no era otra cosa que un conjunto de personas estimables: Gustavo Pérez Puig [...], Fernando Cobos, Jaime Ferrán...; el que estrenaría *Escuadra hacia la muerte*.” (*ibidem*, 145)

Este posicionamiento o, mejor dicho, desconocimiento juvenil ante la terrible realidad ayudará a que sus obras no encuentren resistencia en los órganos censores. Sin embargo, conforme va abriendo los ojos, y, por consiguiente, su mensaje se va politizando, caerá en una progresiva radicalización que no pasará desapercibida ante los censores que, ante la duda, se decantan por una prohibición taxativa.

Durante la década de los cincuenta el enfrentamiento es totalmente abierto; firmará manifiestos, escribirá artículos²⁵⁶ e incluso obras como *La mordaza* cuyo título es lo suficientemente representativo.

La opinión sobre la censura y sus consecuencias a nivel creativo parecen claras (Sastre *apud* Muñoz Cáliz, 2005, 89-90): “toda censura debe suprimirse, por el siguiente método: clávese una estaca afilada en el corazón. Córtesele la cabeza. Quémese su cadáver y sean aventadas hasta el infierno sus cenizas.”

Somos conscientes de que no sólo la censura, sino todo lo que ello conlleva conformó un contexto en el que el autor, tal vez desesperado, tuvo que pelear. En su círculo más próximo, así como en el sector de la resistencia va adquiriendo renombre con lo que su imagen de “maldito” se afianza. Como hombre y dramaturgo no concebía que obras para él bien ejecutadas estructuralmente y de importancia reconocida no vieran los focos de un escenario. Un cúmulo de factores le van alejando irremediabilmente de la senda imperativamente trazada. Las numerosas detenciones a las que se ve sometido influyen directamente en su concepción de un mundo sin color dividido en opresores / oprimidos que oscilan en una gama de grises y negros cuya única representación posible encuentra su manifestación en la tragedia.

²⁵⁶ “*El dedo en la llaga*”, “*¿Una ley para el teatro?*”, “*¿Por qué no estrena usted?*”, serán algunos de los más representativos.

Domingo Miras (1992, 29) atiende a la evolución sastriana con palabras muy acertadas:

Un Sastre juvenil lleno de inquietudes existenciales, religiosas, pacifistas, sociales, con la consiguiente pugna espiritual que se traduce en sus dramas, se convierte más adelante en el hombre de ideas claras e inequívocas, en el dramaturgo coherente y unívoco que, paradójicamente, escribe “tragedias complejas” cuando su espíritu ha ganado sencillez, en lugar de haberlo hecho antes cuando él mismo era el ser más complejo del mundo.

La depuración pretendida por Miras en el Sastre de las *tragedias complejas* conlleva un proceso de readaptación y reconversión que pasa por lo que Caudet denominará *tragedias revolucionarias* y que, a nivel personal, supondrían un cierto autoempeño creativo – teórico. Berta Muñoz (*ibidem*, 91) también suscribe esta postura:

En lo que se refiere a la influencia de la censura en el proceso de creación de sus obras, es conocida la contradicción que se produce entre la postura teórica imposibilista que Sastre mantiene y los recursos que utiliza en algunas de sus obras para evitar que sean prohibidas. En efecto, a pesar de que en sus artículos y discursos mantiene que el escritor debe actuar como si la censura no existiera, la imposibilidad de tratar abiertamente ciertos temas de la realidad española le hace situar algunos de sus dramas en contextos alejados [...]. La razón es que al igual que sucede con Buero Vallejo y con el resto de los autores realistas, la auto censura tiene su origen en la búsqueda de la eficacia comunicativa.

Su proyecto creativo sólo es factible en el plano teórico, sin embargo Sastre se empeña en el mantenimiento de una realidad ideal viable que no encuentra parangón en la praxis. La reiteración de su ideario teórico puede obedecer a varias razones; puede que, al menos, en un estudio imaginativo la posibilidad del realismo le consolara o le estimulara para proseguir en la lucha; puede que marcándose unas cotas elevadas consiguieran más que si se sometiera a objetivos mínimos; puede que simplemente obedeciera a una adaptación a la realidad palpable que rechazaba sus obras “cediendo” en el momento en que emplea determinados recursos. En cualquier caso pensamos que el autor fue siempre consciente de los límites que marcaba en sus obras; caso aparte es que lo reconozca abiertamente sin acudir a la ambigüedad de la que tanto gusta en sus

declaraciones. Así a la pregunta directa de si había escrito todo lo que había querido, contestaba: “He escrito todo lo que he “querido-podido” (Miralles *apud* Muñoz Cáliz, 2005, 92).

Muchos dramas sastrianos recurren a la polisignificación empleando desplazamientos en el tiempo o en el espacio, contando historias de personas lejanas a la dictadura franquista, pero sería en la realización de *La mordaza* en la única obra que reconozca desde una “comprensible” cautela el “ser posibilista” como le explicará a Francisco Caudet. Aunque como atestigua Berta Muñoz (*ibidem*, 93): “pues ya cuando escribió *Escuadra hacia la muerte* – la primera de sus obras que fue prohibida – era consciente de que tenía que recurrir a ciertos ardides si quería que sus textos se estrenaran”.

Al igual que le ocurría al resto de la generación realista tendría que luchar contra más obstáculos además de la censura²⁵⁷ pero llama poderosamente la atención que numerosos dictámenes censores aprueben la operatividad de sus dramas y, sin embargo, estos no se representen. Algunos fueron elogiados en cuanto a estructura, composición de diálogo, ... como es el caso de *El pan de todos*; otras, como *Prólogo patético* son criticadas en sus rasgos estilísticos pero nada lo suficientemente importante como para sellar su prohibición. Incluso en el ámbito ideológico las obras del primer período, las correspondientes a Arte Nuevo, recogerán halagos y palabras de ánimo ante un proyecto renovador que trae aire fresco al manido panorama teatral español.

Sin embargo, a partir de la década de los cincuenta, los informes sobre sus obras se vuelven oscuros y contradictorios. La temática expuesta (terrorismo, militarismo...) así como el creciente posicionamiento político del autor despertará hacia su persona una hostilidad aplicable proporcionalmente a sus obras.

Una de las salidas a los posibles estrenos se produjo en la aceptación de que algunos de sus dramas se representaron en teatros de cámara. Esta alternativa concedía un respiro al autor y hacía posible que la obra alcanzase el objetivo para el que se había concebido, sin embargo, suponía también la imposibilidad de ser llevada a teatros comerciales negándole así el aplauso de un público mayoritario. *Escuadra hacia la*

²⁵⁷ Nos referimos a problemáticas como la precariedad de medios, gusto/aceptación del público, dificultades económicas, etc.

muerte representa el periplo de la agonía de un drama. Autorizada para representaciones de cámara obtuvo tanto éxito de crítica y público que se trasladó a los teatros comerciales. Y lo que, a priori, puede parecer una victoria de la razón del pueblo, se tornó en una trampa macabra pues uno de los ilustres asistentes de la tercera representación, el general Moscardó, se sintió humillado ante aquel espectáculo y la obra fue prohibida irremediamente.

Como decíamos a partir de los cincuenta la situación se fue recrudeciendo y asistimos a episodios tan surrealistas como el hecho de que permitieran la representación de sus obras en teatros de cámara sin que a él le permitieran ni revisarlas ni estrenarlas en sus otros ámbitos.

La disparidad de criterios por parte de los censores, así como de los críticos y cargos de las juntas dictaminadoras ha provocado un confusionismo creciente en torno al dramaturgo. A esto debemos añadir que, como ya sucedió con Buero, personalidades de las altas esferas gubernamentales colaboraron en la retirada de muchas obras pese a los informes favorables. De la negativa venida de dichos cargos apenas hay noticias escritas ni explicación alguna.²⁵⁸

En otras ocasiones organismos como el Consejo Superior de Teatro o individualidades como el Director General de Cinematografía eran los encargados de revisar el expediente del drama en cuestión. Cuando el tema presentado versaba sobre un *leitmotiv* general como la guerra, el terrorismo, etc. aprovechaban para “tornar” el signo de los acontecimientos. Este será el caso de *Prólogo patético* en la que el terrorismo confeso que muestra surge de una “naturaleza” comunista según censores como Montes Agudo que, desde esta nueva perspectiva, no dudará en alabarla.

Si algunas obras de Sastre pecaban de ambigüedad imaginamos que con este giro de tuerca el confusionismo, incluso para sus defensores, sería considerable.

Otro problema que le acarrea la censura se desprende de los no-reconocimientos, esto es, al no discurrir por cauces comerciales, cualquier tipo de premio o galardón le

²⁵⁸ Las obras eran retiradas o desautorizadas sin más. En numerosas ocasiones el autor escribió cartas a los órganos competentes pidiendo explicaciones y en el mejor de los casos se le calmaba con la promesa de una pronta revisión del expediente que nunca llegaba.

será vetado. Un nuevo desencuentro a la contribución del enquistamiento cada vez más radicalizado entre la postura estatal y la del dramaturgo.

Aún así, o quizás por ello, el nombre de Sastre se prodiga cada vez más en los ambientes cercanos.

De manera que, lo mismo que ocurrió con Buero, en 1955, la Comisión Permanente de los Teatros Oficiales del Consejo Superior del Teatro publique un informe en el que se lee:

Alfonso Sastre es un joven escritor influenciado indudablemente por muy señaladas tendencias de teatro extranjero [...] Políticamente se considera interesantísimo que este autor sea estrenado por el Teatro Nacional María Guerrero. Conviene desvirtuar lo más rápidamente posible, esa aureola de mártir e incomprendido que empieza a forjarse alrededor de él [...] esto sería la nota más favorable para que sus obras adquieran una valoración fuera de España que quizás terminaremos por aceptar, aplaudir y aprobar tardíamente y después de entregar un mito más al enemigo, que se apresurará a erigirlo en banderín, muy difícil de arrebatarse después. (*apud* Muñoz Cáliz, 2005, 104)

Toda esta mezcla de situaciones, los vaivenes de la crítica, el ansia incierta ante la aprobación o no de los expedientes, el temor de una prohibición en el último momento, en definitiva, el situarse sobre unas arenas movedizas que no ofrecían garantía alguna coadyuvaron un mayor enrarecimiento de su mensaje teatral refrendado en el extremismo de su teoría dramática.

Así, surgirá *El cuervo* una obra donde la literatura mágica y el género de terror fantástico alejan a Sastre del realismo comprometido política y socialmente y también de la amenaza coercitiva de la censura. No obstante, pronto volverá a la carga con *Tierra roja*, prohibida por unanimidad, colocándose otra vez en el ojo del huracán.

Estos cambios de rumbo pudieron atender a iniciativas creativas o a un paréntesis ante la presión ejercida por el orden oficial, la cuestión es que con *El cuervo* emprendió un camino que a nivel teórico ha profundizado en la realidad del submundo, del esperpento y lo sobrenatural y que, paradójicamente, se encontraba en el realismo del compromiso social.

En la década de los sesenta la postura de los organismos censores se hace más férrea debido a las polémicas y manifiestos suscritos por éste²⁵⁹. Su visión política se va radicalizando. A partir de 1965 no presentará ninguna obra a censura. La etapa de lo que se denomina “tragedias complejas” no existe desde el punto de vista de los comités censores, tan sólo *La sangre y la ceniza* se presentará seis años después de haber sido escrita, esto es, en 1971.

Los estudiosos opinan que esta tesitura pudo obedecer a que Sastre estaba más preocupado por la recepción de sus obras en el extranjero, quizás cansado de su periplo español. También apuntan que el montaje de muchas de ellas resultaba bastante complejo con lo cual los problemas a solucionar de antemano eran numerosos.

El dato objetivable es significativo, cuanto mayor presencia de autores como Brecht o Weiss constatamos en su dramaturgia, mayor negativa obtendrá por parte de las comisiones. Sin embargo obras como *Historia de una muñeca abandonada* que fue tildada como “parábola y propaganda pro-Brecht” fue autorizada así como algunas adaptaciones de Strindberg, *Los acreedores* en 1960, o *Marat-Sade* en 1966 de Weiss que Sastre presentará con el pseudónimo de Salvador Moreno Zarza y, aún descubriéndose posteriormente su verdadera identidad²⁶⁰, no encontró problema alguno para ser autorizada.

En el primer caso, es decir, cuando las obras pertenecían a Sastre nos encontramos de nuevo la disparidad de opiniones entre los que han de juzgar la obra y esto posibilita que en algunos casos se autorice. En el caso de que las obras a autorizar fueran adaptaciones, apenas se aludía a su adaptador, siendo autorizadas por venir de literaturas y países extranjeros que “poco tenían que ver con el nuestro”.

Los censores no hallaban peligro en las adaptaciones y se limitaban a criticar lo mal traducida que estaban o el pésimo trabajo del adaptador. Ejemplo de ello se da en *Las moscas* (1969) de Sartre en cuyo informe Juan E. Aragonés declara (*apud* Muñoz Cáliz, 2005, 182): “La traducción es muy pedestre y abundante en giros galicistas y en el empleo indistinto del “tú” y el “usted”, pero, eso, allá Alfonso Sastre”.

²⁵⁹ En 1960 firma del *Manifiesto contra la censura* y en 1961 firma junto a J. M^a. De Quinto el *Documento sobre el teatro español redactado por el GTR*.

²⁶⁰ Adolfo Marsillach esclareció el verdadero nombre del adaptador a la Junta.

Para el dramaturgo la censura siempre constituyó un grave problema por lo que representaba y por la longitud de sus tentáculos. Opina que si ésta no se suprime “vana es la posterior predicación” (Sastre, 1995, 339) dentro del teatro. Tanto en “El dedo en la llaga” como en “La relativa culpa de los críticos” expone la ampulosa superficie que ocupa la censura en España “la censura empresaria, la empresa censora, la clientela empresaria y censorial, etc. Es decir, un mundo.” (*ibidem*, 340). Su poder es inmenso dejando al crítico en un mero “espectador subvencionado”. Cercenar el trabajo creativo se traduce en representar un espectáculo de más bajo nivel, ejecutar una mala crítica, recoger pingües beneficios,... en definitiva, el mantenimiento de la fuerza censora, aunque algunos piensen lo contrario, terminaría por perjudicar, si no herir de muerte, a un teatro que pudo brillar con mucha más luz.

En el caso de Buero no creemos que se pueda hablar de autor censurado más de lo que el concepto puede ser aplicado al propio Sastre, la diferencia respecto a autores como Paso es obvia. Las creaciones buerianas al igual que las de su compañero, pretenden ofrecer calidad, reflexión y denuncia, esquivando la acción censoradora.

La censura, como realidad devastadora, castigó a la generación realista por lo que eran, los que decidieron permanecer en España se encontraron un país irreconocible pero que les pertenecía, de ahí el ingenio de recurrir a nuevas fórmulas procedentes de una miscelánea de conceptos e ideologías, que permitieran la expresión evitando en lo posible las represalias. La censura existió, y existió para todos aquéllos que no comulgaban con lo que se suponía impuesto.

Cierto es que cada uno se enfrentó a ella con los medios que tuvo a su alcance y respondió de la mejor manera posible conforme a sus creencias más íntimas.

Sea como fuere, con la perspectiva que el tiempo nos da, podemos afirmar que ambas posiciones se validaron en tanto que sobrevivieron al régimen y a sus acólitos con el menor daño para las obras y su repercusión.

La época de la censura franquista se agotó sin poder eliminar la repercusión de un mensaje que plantó cara y se encumbró en la cima de la teatralidad española del s. XX.

6.4. El público como referente social de la postguerra.

Aludíamos con anterioridad a la importancia de aunar todos los elementos de la teatralidad para canalizar acertadamente un fenómeno cuyo valor intrínseco subyace en el mensaje último, es decir, en la recepción del público.

Dos factores influyen directamente en los parámetros de dicha recepción. De un lado, la totalidad de los mecanismos técnicos, composición de las obras, recursos creativos de los dramaturgos, en definitiva, todo lo que es envuelto por la concepción teórica, por un ideario específico de lo que ha de ser el “teatro” debe dirigirse a la opinión, muchas veces oscilante, de una sociedad concreta. Esto nos deja en el segundo punto, esta “sociedad concreta”, es una sociedad también censurada a la que no se le permite, es más, se le imposibilita, acceder a determinados tipos de mensajes. En el mejor de los casos asistirán a un acto comunicativo acotado, con lo cual, la reflexión globalizada sobre cualquier acontecimiento, sea cual sea su naturaleza, se verá mermada.

Tanto la postura de Buero como la de Sastre a este respecto, parecen coincidir en lo esencial, aunque cada uno mantenga un criterio personal sobre la figura del receptor.

Por eso, Buero piensa en un espectador medianamente culto, capaz de captar la totalidad de su mensaje, crítico y activo ante el teatro que se le muestra, consecuente con su finalidad. En la entrevista con Torres Monreal, Buero afirma: “Ya he contestado en otras ocasiones que escribo para el público, pero para un público platónico: maduro, cultivado, consciente. Puede estar formado de capas sociales muy diversas, pero siempre sensibilizado y formado.” (1993, 40)

Conscientes de las complicadas circunstancias que atravesaba España en esta época, nos encontramos que el público asistente a los teatros es un público burgués demandante de obras burguesas, exentas de complicaciones que recuerden la tragedia de nuestro país en estos tiempos. Por otra parte, existe otro tipo de espectador, gran parte de la sociedad nacional, que no puede permitirse pensar en asistir al teatro, y paradójicamente, el mensaje teatral también va dirigido a él.

En el artículo “El público de los teatros” (1962), incluido en *El futuro del teatro y otros ensayos* (1999), Buero analiza la relación que debe existir entre el autor y los espectadores, insistiendo en la conformación de tópicos como la escasa formación del

público o el aburguesamiento de éste, incapaz de responder a propuestas escénicas innovadoras.

Encuentra el autor en este planteamiento, cuestiones de raíz sociológica que afectan directamente al fenómeno teatral, siendo bastante escéptico ante la generalidad que presenta una afirmación como la anterior, se pregunta por qué tanto el público burgués como el que no lo es aplaude obras muy buenas y también otras mediocres, e incluso, cómo un público que se autocalifica como burguesía premia obras que atentan contra su propia naturaleza. Esto puede resolverse si partimos de una concepción de clase amplia y variable, formada por diversas capas que acoge a numerosos niveles y categoría profesionales, oscilando desde los grados más conservadores hasta los más liberales. En lo que a nuestro país se refiere el autor afirma,

[...] tendría mucho más que ver, en rigor, con su desarrollo insuficiente, y, en anteriores siglos lo habría originado probablemente, asimismo, nuestro atraso económico y nuestra ruina política. Esa secular falta de desarrollo de nuestro país, anterior a la privanza social de la burguesía, vendría determinando un inmovilismo espiritual de la sociedad española que segregaría, en sus momentos más inertes, artificiales formas coercitivas de las actividades creadoras, orientadas al mantenimiento de esa parálisis. A esas coerciones, [...] y a la huella que dejan en nuestra enrarecida sociedad [...] es a las que se pueden achacar el bajo nivel de nuestro público.

[...] pero además, en cuanto nos refiramos a obras concretas, las causas de su aceptación o repulsa mayoritarias son demasiado complejas para que su análisis, por fino que sea, las revele y articule totalmente. Hay, en cada caso, razones de estilo, de espectacularidad, de acierto o desacierto relativos [...] razones de fama precedente en escenarios foráneos para ciertas obras extranjeras; criterios mediocres de empresarios que creen servir los gustos de esa entidad enormemente pasiva y variable que es el público [...] razones basadas incluso en la simple crítica de un periódico influyente. (*ibidem*, 12-13)

Son muchos y muy diversos los factores que influyen en la elección del espectador cuando decide asistir al teatro. La solución a los problemas planteados parece residir en un esfuerzo común por parte de público, empresarios, autores,... en conformar una sociedad capacitada para asumir nuevos, y cada vez más importantes, retos.

De la misma forma que Buero, Sastre se plantea la cuestión referente a la categoría de público, pero sus apreciaciones son más contundentes: “Es muy fácil echar la culpa al público, entre otras razones porque el público no puede defenderse. La defensa teórica no entra en sus posibilidades de comportamiento. Su actividad, en cuanto público, se reduce a asistir o no asistir a determinados espectáculos.” (*ibidem*, 1992, 168)

Considera que la culpa del deplorable teatro que se está llevando a cabo en la España de postguerra recae en los autores incapaces de ofrecer calidad e invención en sus espectáculos, así afirma, “el público español es lo que tiene que ser, lo que es de hecho en los demás países: público. O sea, algo “disponible” para el bien o para el mal. Algo que será “informado” por el talento y la personalidad de los dramaturgos. Si es que surgen.” (*ibidem*, 168)

6.4.1. *Diversas problemáticas sociales que repercuten en el fenómeno teatral*

En *La revolución y la crítica de la cultura* (1995) encuentra un marco inmejorable, a pesar de las dificultades habladas²⁶¹ para dar salida a sus opiniones sobre la “carencia” o “problemática” presentadas a la hora de recepcionar el fenómeno teatral.

Sastre dedicará más disertaciones teóricas al estudio de los obstáculos que repercuten directa o indirectamente en la proyección dramática realizada en nuestro país²⁶².

Al margen de la calidad del producto teatral que podemos obtener, sobre el que también muestra su disconformidad, recurre a lo que denomina “técnica sociológica” (1995, 84) sustentada en distintas formulaciones que intentarán dar respuesta a la precariedad de la situación. Para ello dividirá el número de habitantes entre el número de teatros para establecer la proporción²⁶³.

Esta posición le dirige al siguiente planteamiento ¿qué puede ser considerado teatro verdaderamente? No excluye ni guiñoles ni marionetas ni ninguna representación

²⁶¹ Nos referimos a la pronta prohibición de la revista en la que ubicó el capítulo que nos ocupa.

²⁶² A ambos autores les preocupará dicho asunto como podemos ver, pero Sastre influido si acaso por concepciones “más brechtianas” plantea la cuestión desde unos parámetros diferentes como hemos visto en el capítulo V, si bien es verdad que el fondo de la cuestión es el mismo para los dos.

²⁶³ NT/NH es la fórmula presentada.

artística que pueda encuadrarse en la categoría de espectáculo escénico siempre que goce de una mínima calidad.

En lo referente a la “temida intromisión del cine” Sastre la afronta también desde el tanto por ciento, esto es, debemos saber cuántos cines existen en la localidad determinada, cuántos se han transformado en teatros y/ o viceversa.

Si Lenormand vio en el espectáculo cinematográfico al verdugo de la teatralidad y Buero, aun reconociendo el trasvase positivo que puede darse entre los efectos técnicos del cine y del teatro, comprende los peligros de un espectáculo que goza de un atractivo poderosamente llamativo: Sastre, con una tranquilidad aparente, no cuestiona el desbancamiento teatral por parte del cine; desde la prudencia, es partidario de la realización de los correspondientes estudios sociológicos para ofrecer los datos pertinentes antes de hacer sonar cualquier alarma.

Más preocupado se muestra por el daño que se hace el teatro desde y hacia sí mismo que el causado por los agentes externos.

Para ello divide en categorías la oferta teatral encontrada en nuestro país²⁶⁴ y las relaciona con lo que llama *índices de vitalidad* (*ibidem*, 90) que pueden oscilar entre I₀ (no existe teatro en la ciudad) y la utopía I_∞ (infinitos teatros en la ciudad). De esta manera:

$$(I_2) - NT = C + \{R; N\},$$

donde R y N = 0 nos indica la existencia de una teatralidad donde predomina un teatro de consumo que, convive con un teatro de repertorio y/ o nuevo rara vez representado.

Evidentemente el número de fórmulas así como su tipología es susceptible de cambio, tantos como casuísticas se presenten, pero Sastre advierte: “La aplicación mecánica del método conduciría a errores.” (*ibidem*, 92). Además, desde su perspectiva, otorgará mayor importancia, por considerarlo más meritorio, la representación del teatro

²⁶⁴ Así NT (número de teatros) pueden presentar tres modalidades *teatro de repertorio* (TR), *teatro de consumo* (TC) y *teatro nuevo* (TN).

nuevo (TN) que a los otros (NC, NR) que, en cierta manera, se encuentran consolidados en los repertorios de las compañías y en el ideario colectivo del público.

Si menciona la necesidad de realizar un estudio de estas características también apunta, coherentemente, que debería hacerse desde un nivel superestructural que, debido a los componentes que contiene (nivel social, económico y político), entrañaría no poca dificultad.

Sastre concibe el teatro como un mensaje que quiere ser recibido, comprendido y ejecutado a modo de una especie de mandato. Para ello el público, en teoría, debería poseer una preparación que posibilitara una recepción efectiva y una propagación igualmente útil. En su artículo “Llamada al frente teatral” (1949) nuestro autor reivindica el teatro como deber desde un doble perspectivismo; deber como escritor / autor para el público y deber del ciudadano hacia un modo de vida y pensamiento que le conviene y por el que hay que empezar la lucha. Francisco Caudet (*apud* De Paco, 1993, 149) afirmará: “De manera embrionaria [...] Sastre iba radicalizándose; su visión del teatro como exposición de un drama humano se expandía, sin embargo, en una dirección social, que convertía el drama humano en una experiencia más rica y compleja, de alcance social.”

Sastre no idealiza al público y es este acercamiento a las masas el que permite una doble vía de aproximación. Por un lado, una creación artística induce al espectador a una reflexión profunda sobre el mundo que ha visto representado que, a la vez y en cierta manera, es el suyo; por otra parte, como componente de un todo está obligado a canalizar y responder ante el mensaje recibido desde la escena pues en esos procesos se visualiza un hábitat y una vida más justos y equitativos.

Esta doble concepción se depurará en un proceso cada vez más social abocado a una politización en ideas y en prácticas que se reforzarán gracias a la revisión de otros autores como Brecht, Weiss o Piscator, sufriendo en carne propia vivencias como el *imposibilismo* gracias a sus convicciones respecto a lo que ha de ser la teatralidad.

Del que más influencia recibe es de B. Brecht respondiendo, como hemos visto, a la continuación de unos criterios con los que se muestra muy de acuerdo.

Brecht basa la relación del escenario y el público en la más amplia libertad siendo lo más directa posible. El gesto fundamentará sobremanera la actuación de los

actantes y no ha de darse ninguna relación actor – público por sentado. El método actoral exigirá que éste salga de un contexto delimitado y previamente trazado para que su comunicación sea más satisfactoria y el público reconozca la posición que ocupa cada agente respecto a la representación.

Resulta llamativo cómo afrontan los dos autores españoles forjados en la creación teatral espoleados por la supervivencia de ésta la reacción del público o, mejor dicho, la concepción teórica de unos espectadores que han de tomar partido.

El principio y el fin del proceso es el mismo para ambos, el resorte que provoca la distanciamiento de la trayectoria del público en su “particular enfrentamiento” ante la obra encuentra su germen en la teoría, esto es, en el ideario privado de cada uno que, a su vez, se ha conformado superponiendo diferentes estratos mezcla de vida personal, social, artística, etc.

Si el público de Buero es culto, receptivo y consciente; en definitiva “platónico”, el de Sastre es más combativo. Los dos coinciden en la casi “obligatoriedad” de la formación²⁶⁵ pero, claramente, Buero opta por una posición más pacífica, lo cual no significa que prescinda de las etapas de evolución esperadas en el transcurso de la otra y que concluyen con la catarsis y la posterior reacción una vez finalizada la dramatización; nos referimos a que buero se decanta por una postura más “elegante” en sus modos y en sus formas, no tan tremendista y extremista como la de Sastre.²⁶⁶

No sólo a través de las acciones se predicán los correspondientes posicionamientos, el cómo se refieren a la entidad “público” define la ideología que se esconde detrás de cada uno de sus razonamientos. Francisco Posada en “Vanguardia y arte realista” (*apud* J.C. Rodríguez, 1995, 279) afirma refiriéndose a Brecht: “su concepto del pueblo es profundamente realista, descarnado inclusive, pero muy comprensivo. El pueblo es ambiguo”.

Para Sastre el público es el pueblo, éste que se describe en la cita, mientras que para Buero “su público” también puede responder a esta descripción pero con un toque de idealización.

²⁶⁵ Brecht no considera posible la acción sin un público formado.

²⁶⁶ Esta forma de hacer también los enfrenta en la eterna polémica posibilismo / imposibilismo.

Para Brecht esta concepción del público – pueblo teñirá casi la totalidad de su aplicación teórica en el teatro puesto que el espectáculo será popular en cuando que su entendimiento del arte es popular por apoyarse firmemente en un realismo basado en la circunstancia del pueblo contrariamente a lo explicitado por Lukács y su sentido de lo “natural”.

En este punto entroncará con el didactismo dentro del drama y de sus posibilidades pedagógicas, coincidiendo con Buero al menos en la intención, entendiendo que el teatro ha de llegar a la sociedad no como entidad pasiva sino como realidad transformadora que guíe la acción social requerida en esta época. Cada tiempo posee sus necesidades y responde a un determinado tipo de espectador como asevera Bernard Dort: “El teatro clásico pertenecía a una sociedad relativamente estable; así también su público era más o menos homogéneo. Ahora bien, después esta estabilidad y esta homogeneidad han sido destruidas. Se trata pues de sustituir el ámbito de las relaciones tradicionales entre la escena, la sala y el mundo.” (*ibidem*, 1998, 320)

Si la sociedad es convulsa, el teatro es heterogéneo y el público ha de estar preparado para asumir los cambios que parten de él y repercuten de nuevo en sí mismo. Otra vez la tan reclamada *especialización*.

Efectivamente la sociedad estaba alterada y Sastre, con un espíritu más combativo si acaso que Buero, junto con los otros dramaturgos, intentará ser canalizador del nuevo teatro que está viniendo, desplazando a los “antiguos” (Echegaray, Benavente, etc.) Poco a poco van introduciendo el teatro que viene de la vieja y, a la vez, vanguardista Europa. Entonces se trabaja por implantar un teatro foráneo, repudiando el producto nacional, hecho que no siempre fue bien acogido por el público acostumbrado a una fórmula escénica fija.

Tampoco ayudó a la recepción de las obras la crítica que, cuando actuaba con dureza, provocaba la retirada del espectáculo por parte del empresario y esto solía darse muy a menudo, sobre todo, cuando el producto no era re-conocido²⁶⁷.

²⁶⁷ Múltiples fórmulas fueron empleadas para que el público se acercara al “nuevo teatro”: “Las tres obras (*En la red*, *Vestir al desnudo* y *El tintero*) se representaron durante tres semanas cada una y, a partir de *El tintero*, se dieron una serie de funciones a precios populares que incluían (y esto sí que era una novedad en los escenarios comerciales) un coloquio abierto con actores, autor y director el segundo lunes después de cada estreno.” (De Paco *apud* David Ladra, 1993, 214).

Una de las soluciones propuestas para la formación de un público, sobre el que claramente no recaen todas las negligencias, consiste en la educación universitaria planteada desde la creación de grupos teatrales, en los que el individuo pueda realizarse en todos los niveles que ofrece el teatro (autor, actor, director, escenógrafo,...) para poder conocer y comprender la complejidad que envuelve a este espectáculo de la forma más global posible. En definitiva, asistir al teatro desde una visión completa que posibilite la crítica audaz y acertada, así como una demanda real que vaya más allá de la diversión. Como Buero, Sastre considera más negativa la actuación de empresarios, críticos y autores a la hora de depurar responsabilidades en torno al estado del teatro español.

El público es un pilar fundamental en el ámbito teatral, sin él cualquier espectáculo carece de sentido. Los creadores de esta generación se encontraron con el problema añadido de tener que formar /informar a un público, refrendo de una sociedad, de la que se esperaba una actuación contundente y democrática que encarara tanta injusticia. Su esfuerzo y tesón obtuvo recompensa y hoy nos queda el legado de una creatividad valiente y portentosa.

Desde la perspectiva de realidades puntuales como son la censura y el tratamiento del público hemos analizado las incidencias que produjeron éstas en el desarrollo teórico de Buero y Sastre, comprobando que dichas realidades trascendiendo su origen social y político, afectan unas veces, sustentan otras, el tratamiento inferido por la dramaturgia realista de la mano de sus dos representantes.

Pero las disposiciones comunes compartidas conforman una categoría más profunda que la mera actuación ante hechos políticos determinados o recuperar el carácter mítico²⁶⁸ como producto de denuncia encubierta, aunque todo ello esté directamente relacionado con el posicionamiento realista. Veamos a continuación cuáles son los planteamientos que acercan la teoría de sendos dramaturgos.

²⁶⁸ Analizábamos en el capítulo El Realismo cómo la categoría *mito* afecta mayoritariamente a la generación realista constituyéndose en un recurso que aún criterios artísticos en el grupo y criterios teóricos en Buero y Sastre.

6.5. Buero y Sastre: Fundamentaciones teóricas comunes.

Resulta paradójico comprobar la cercanía existente entre las dos concepciones teóricas de estos autores, y decimos, “paradójico” porque la formulación de dichas teorías difieren tanto en la forma como en el contenido, es decir, mientras Buero apenas se preocupa de plasmar en papel unas directrices que marquen el camino del social-realismo para futuros dramaturgos, Sastre dedica gran parte de su empeño a la elaboración de obras en las que se predicán unas ideas que rozan, tal vez subconscientemente, la prescripción normativa. Lo que para Buero es su “quehacer cotidiano” (o al menos así lo presenta), en Sastre cobra la importancia de una tarea vital para la comprensión y evolución teatral inmersa en el amplio contexto de la realidad histórica, política y estética como reflejo del devenir humano.

Intuir un hermanamiento entre ellos no es un gran acontecimiento, si tenemos en cuenta que grandes eruditos de la teatralidad siempre los han ubicado dentro del mismo movimiento teatral, sin embargo, constatar este acercamiento desde sus respectivas posturas teóricas revela un largo camino de reflexión, retrocesos y avances que termina en la comprensión unívoca de algunos de los acontecimientos que marcaron sus dramaturgias, incluso cuando en principio, fueron entendidos como puntos de oposición.

Al estudiar a Sastre, vislumbrábamos que su planteamiento de lo trágico se acercaba visiblemente a las concepciones de su coetáneo, pero ¿a qué nos referimos exactamente? En un principio, el retomar la tragedia como género mediático entre la concepción personal de la obra artística y el resultado pretendido con ésta es bastante significativo puesto que ambos son conscientes de que en la fórmula teatral helénica reside el potencial necesario para explicar los presupuestos realistas desde una realidad global que será conformada a través de múltiples preceptos categóricos, todos ellos complementarios, es decir, la tragedia posibilitará el ejercicio del social-realismo en todas sus vertientes.

Por representar la lucha del ser humano contra sí mismo, contra las normas establecidas por la sociedad y contra un devenir impuesto y, a la vez, absurdo que aparece traducido en el *fatum* sacudidor de cuerpos y almas, encuentran tanto Buero como Sastre, un terreno cultivado para expresar esta misma realidad de tremenda

vigencia aún en el s. XX, y que reflejará de manera puntual las quejas de una sociedad española obligadamente sumisa ante la lucha trágica tripartita.

Superadas las tesis de un realismo decimonónico²⁶⁹, donde el concepto de crítica se halla considerablemente mermado respecto a los procedimientos de esta nueva concepción realista, así como la evolución sobre un naturalismo positivista sentenciador de la raza humana, el social-realismo en sus dos representantes, potenciará la denuncia desde una óptica donde el hombre es centro único del problema y de la solución. Compartir una ideología izquierdista propicia que la temática social recobre una especial importancia incrementada gracias al contexto dictatorial de la época.

La mirada hacia los presupuestos trágicos aristotélicos, no sólo supondrá una nueva superación respecto a estos sino que unirá a ambos dramaturgos en la creencia de una tragedia abierta²⁷⁰ (hecho no contemplado por Aristóteles). La tragedia ha de ser necesariamente abierta para poder constituirse en la salida viable ante tanta barbarie, este acto de fe, por parte de los realistas, surge como un recurso extremo, agónico, pero indispensable para rebasar la naturaleza ontológica del hombre.

La “aperturabilidad” tan comentada por Sastre, posibilitará en desarrollo de la humanidad en su doble partición:

- A) Categoría individual
- B) Categoría social

La primera permitirá una introspección hacia el propio conocimiento y esencia personal posibilitando un cambio revolucionario que se transmita al segundo nivel conformando la fuerzas transgresoras que erradiquen el absurdo vital en el que se ve envuelto la humanidad, llámese ostracismo, dictadura o duda existencial.

Para la consecución de sus propósitos activarán una serie de recursos motivados, por un lado desde la creatividad, por otro desde las circunstancias socio-políticas en las

²⁶⁹ La superación del realismo decimonónico se produce en el momento en que los “social-realistas” traspasan el mero hecho de la exposición social adoptando posturas más activas que conducirán a la revolución social, tanto en la teoría como en la práctica, hecho que no ocurrió en el siglo anterior. En lo concerniente al naturalismo y positivismo, ambos son descartados por nuestros autores (si bien Sastre es más tardío en su evolución) por considera sendos movimientos contrarios y usurpadores ante la capacidad de regeneración humana, bien individual, bien social.

²⁷⁰ Esta realidad que Buero siempre intuyó y apoyó mediante sus palabras y sus obras, a Sastre le supondrá la revisión de las teorías aristotélicas a través del enfrentamiento dialéctico con los planteamientos de Brecht.

que llevaron a cabo sus obras. Surgiendo a partir de aquí unos mecanismos que reinventarán las diferentes corrientes asimiladas durante su vida. Si veíamos cómo la condición mítica era una constante en sendos dramaturgos, con lo cual el simbolismo entra a formar parte distintiva de sus teorías teatrales, como modo de expresión estético y también político, estamos tratando una de las grandes premisas de sus planteamientos teóricos. Buero que no se pronunciará sobre los peligros que acechan al realismo, como son el “populismo”, el “objetivismo”, etc. sí mantendrá en común con Sastre el debate sobre uno en concreto, el “imposibilismo”. Para no caer en la redundancia abordando un tema que ya fue explicado en su momento, y por tratarse ahora, de aunar posiciones teóricas, afirmamos que ambos compartieron los presupuestos posibilistas, tanto en la teorización de sus postulados como en la práctica de los mismos. Esto es, configurar una teatralidad posible donde la preocupación por los planteamientos estéticos que conllevarán un mensaje sólido invadiera las mentes dormidas de una sociedad prisionera de sí misma. Lo que desde la perspectiva teórica puede plantear, no pocas dudas, se ratifica en la práctica, no obstante, el propio Sastre, reconocerá que su concepto de “teatro imposible” se autoniega en el momento en que no es aceptado desde la praxis, en consecuencia la didáctica revolucionaria de cambio queda interrumpida siendo imposible la comunicación autor-espectador, esto supone la abolición de una funcionalidad irremediablemente inexistente al igual que su propia finalidad.

Posee gran importancia desde los parámetros creativos la idea de “obra bien hecha”, distante a las apreciaciones conservadoras, ambos autores reconocerán que ensalzar este concepto repercutirá beneficiosamente en la teoría y práctica teatral. Pero podemos preguntarnos, ¿cuál es la pretensión que encierra la defensa de una óptima construcción? El objetivo es básicamente reforzador, es decir, cuando estos autores apoyan dicha definición (cuyo origen reside en la teoría) secundan, de nuevo, las bases aristotélicas en su séxtuple nivelación, por consiguiente categorías teatrales como fábula, mito, personajes,... recobran ahora una primacía perdida durante las décadas anteriores, así como una funcionalidad innovadora enfocada a la renovación social ataviada en esta época con visibles tintes políticos revolucionarios, pero esta defensa abarcará otros estamentos: texto, autor dramático,... por ser considerados, el primero, como la fuente de la que emana la factible transposición de situaciones sociales y

personales, el segundo, lejos de ser visto como un dictador literario, se erigirá en el ente cuya creación posibilitará la contribución a un didactismo social positivo por cuanto éste replantee nuevas posiciones para los que se niegan a ver las circunstancias externas, e incluso, para aquéllos que permanecen incapacitados *per se* ante la realidad circundante.

Otro punto en común consiste en la tremenda preocupación que estos dramaturgos tienen por la estética. Las apreciaciones de Sastre más radicales y conflictivas en un principio, irán evolucionando teóricamente hacia un acercamiento a los planteamientos estéticos de forma pausada y serena que acabará por reconocer como necesarios. Buero, con las ideas claras en lo que respecta a esta concepción, también defenderá la producción estética siempre que contribuya claramente a la finalidad social del teatro, de hecho, ambos autores criticarán aquellos movimientos²⁷¹ en los que la Estética es tanto inspiración como resolución, reconociendo su falta de validez a nivel comunicativo y a nivel revolucionario (individual/social).

Precisamente como consecuencia de este enfoque social, se originará una crítica hacia las corrientes que predicaron a ultranza el psicologismo (sobre todo el psicoanálisis) como única forma de conocimiento sobre el ser humano. Las tesis psicológicas son entendidas, por ambos dramaturgos, como planteamientos coartados que no llegan a profundizar en la compleja naturaleza de los individuos, además de imponer su filosofía a los parámetros expresamente teatrales ahogando cualquier atisbo dramático. Por tanto, su aplicación a sectores sociales pretendiendo un estudio de sus clases es poco acertado y su valor como fórmula escénica, ineficaz. Las pautas propuestas, tanto por Buero como por Sastre, apoyan la psicología en el drama, siempre que ésta no lo anule, esto es, las situaciones que se originen y sucedan en la acción dramática, gracias a la confluencia de combinatoria de los diferentes aspectos/categorías teatrales darán lugar a circunstancias espontáneas donde fluya la psicología que permitirá el autorreconocimiento por parte de los personajes, la evolución de la fábula y la comprensión de los espectadores sobre estos aspectos. La espontaneidad queda

²⁷¹ Ya comprobamos en los correspondientes apartados, cuáles eran las posturas de Buero y Sastre ante las corrientes y manifestaciones vanguardistas extranjeras y españolas, especialmente duros fueron con el Postismo y escépticos al juzgar una teatralidad sin soporte textual, el ritual en el teatro,...

constatada por la imprevisibilidad de las reacciones humanas, que lejos de estar prefijadas, responderán al devenir de las diversas situaciones dramáticas.

CONCLUSIONES.

Utilizando la teoría como vía de acercamiento, hemos analizado los planteamientos teatrales de unos dramaturgos que, sin duda, representaron un hito en la tendencia realista de la postguerra española.

Con la finalidad expresa de un mejor entendimiento sobre la teorización de ambos autores, revisábamos las tesis del realismo decimonónico europeo como uno de los motivos directamente proporcionales a la aparición del realismo teatral en el s. XX. Las influencias de otros países continentales quedaban así constatadas, no sólo en los principales representantes sino también en el resto de los miembros de la generación realista.

Si recurriamos a la disciplina semiótica con la esperanza de ofrecer un análisis más exhaustivo de las categorías escénicas que potenciaran la comprensión del tratamiento efectuado sobre éstas por nuestros dramaturgos, planteábamos además las diferentes tendencias teatrales que habitaban la escena de postguerra, por considerarlas un factor determinante para la aparición de las teorías realistas así como para su probado éxito.

La magnificencia del realismo teatral comprendido entre 1940-1975 reside, a nuestro parecer, en la capacidad de absorción de movimientos y corrientes anteriores producidos tanto en el ámbito artístico-literario, como en el filosófico-político, esto junto con las circunstancias que se vivían cotidianamente en nuestro país fue el desencadenante que conformó una de nuestras tendencias dramáticas contemporáneas más importantes. Como ya hemos estudiado, las dramaturgias inmediatamente anteriores a 1940, así como las mantenidas durante el periodo de postguerra, eran cualitativa y cuantitativamente pobres. En lo que respecta al panorama filosófico-político, la intranquilidad ante los acontecimientos, así como la imposición de ciertos cánones dejaban mucho que desear por no ofrecer, precisamente, cualquier otra alternativa viable.

Sin duda, las concepciones teóricas de Antonio Buero abonaron un terreno estéril que, por un sentimiento generalizado de necesidad, encontró pronta respuesta.

Con la aparición de los manifiestos de Alfonso Sastre, un incipiente realismo no sólo se consolidaba, sino que adquiriría dimensiones más políticas y revolucionarias.

El acierto de ambos autores radica en la concepción de la teatralidad como un fenómeno totalizador capaz de abarcar múltiples aspectos de naturaleza muy diferente, de la perfecta combinación de dichos aspectos se instituirá una finalidad única sobradamente apta para conseguir los cambios tan deseados.

Partiendo de los presupuestos clásicos, reconociendo en los postulados aristotélicos la cuna del drama, verifican el género trágico como idóneo para expresar los sentimientos e inquietudes de la actualidad. El estado de conveniencia de la tragedia como mediador expresivo reside, por una parte en lo férreo de sus bases lo que le ha permitido la supervivencia a través de los siglos con una casi inalterable linealidad. Por otra, las emociones trágicas canalizarán adecuadamente las inquietudes vivenciales del hombre en el s. XX. Mediante la descomposición de la tragedia en su vertiente metafísica (inmodificable) y en su vertiente artística (comprendiendo al mito, los caracteres éticos, el léxico,...) se posibilita la consecución de un concepto de tragedia moderno, que si bien no corta definitivamente el cordón umbilical con su lejano antepasado, lo supera gratamente. Pues al innovador tratamiento teórico y práctico que se plantea ahora de las categorías trágicas, hay que añadir la idea de “aperturabilidad” o “tragedia positiva”, según hablemos de Sastre o Buero, dando lugar a la *esperanza trágica* por la cual la transformación social e individual se torna en realidad posible.

Esta dualidad en el canon trágico permitirá la profundización en las tesis filosóficas emparentadas directamente con el devenir histórico humano, de un lado y el estudio de una estética que envuelva comprometidamente dichas tesis, de otro.

Esto propició un diálogo con los diversos movimientos filosóficos y artísticos anteriores y coetáneos, sobre todo, los mantenidos fuera de nuestras fronteras ya que la situación española pecaba de precaria en estos menesteres.

La denuncia social, como temática recurrente en el realismo decimonónico francés, conjugada con las teorías marxistas de Rusia que enfocan la problemática social hacia un ámbito imbuido plenamente en parámetros políticos, así como la mirada hacia pensadores europeos, sobre todo germanos, cuyos planteamientos se centraban en la disyuntiva existencial y sus escasas salidas, contribuyeron de manera excepcional a la

exposición de las teorías realistas. Pero no debemos olvidar, que el panorama social-político europeo vaticinaba la situación española inmediata, por lo que en Europa surgirán grandes creadores dramáticos que servirán de referente excepcionales para nuestros autores. Figuras como Brecht o Piscator aportarán una visión revolucionaria al drama sustentados en fuentes artísticas y políticas, que se traducirán en el realismo español como la ideología funcional del teatro, es decir, tributan, entre otras cosas, la noción de teatro como propaganda de revolución que mostrará y salvará a la sociedad de sus errores reivindicando una transformación consecuente con las circunstancias.

En lo concerniente a Bertolt Brecht, tanto Buero como Sastre coincidirán en ensalzarlo como uno de los hombres de teatro más polifacéticos cuya contribución a la dramaturgia internacional sigue siendo una de las más importantes contempladas en la historia. Su teorización sobre el “teatro épico”, y los recursos para conseguirlo, sentarán un precedente seguido por los realistas con mayor o menor acierto.

Estudiábamos cómo Sastre, más cercano a las posiciones brechtianas en cuanto a los métodos empleados para la consecución de un teatro revolucionario, valoraba positivamente los conocidos como “efectos V” pero manifestaba cierta reticencia a utilizarlos de forma literal. El alejamiento que suponen estos mecanismos hacía peligrar la tan ansiada comunicación con el espectador, por lo que Sastre elaborará una técnica denominada “efecto boomerang”, con la cual la distanciaci3n se legitima efectivamente manipulándola con el fin de que se pueda dar un reconocimiento por parte del público. Buero, por otro lado, participará del ideario alemán por oposici3n, esto es, aplica su teorí3a desde el perspectivismo retomado por Sastre profundizando en el carácter mimético de las fórmulas aristotélicas, de manera que se asegura el reconocimiento procurando que el espectador se sumerja en las sensaciones y problemáticas mostradas en la fabulaci3n, el “efecto de inmersi3n”, será una de las aportaciones más conseguidas y constructivas del dramaturgo.

No podemos negar que, aunque los planteamientos de ambos autores difieren en muchos puntos, mantienen posturas acercadas y, lo más curioso, es que cuando se enfrentan sus formulismos se complementan, gracias a esta circunstancia se aseguró la supervivencia del realismo.

Buero más partidario de una revolución progresiva afianzada en pequeños pero continuos pasos, optará por desarrollar su filosofía desde unos supuestos más dramáticos, es decir, desde la estética y las categorías teatrales (responsabilidad del autor, cuidado del lenguaje, trama, efectos,...) profundizando en un compromiso político y social con armas de la teatralidad. Sastre, sin descuidar estos aspectos, partirá siempre de un presupuesto politizado, comprendiendo la teatralidad como arma revolucionaria que ha de salir a la calle a remover conciencias de forma impulsiva.

Estas perspectivas darán lugar a una de las brechas abiertas dentro de las bases realistas y, que por fortuna, dañó mínimamente a este movimiento. De aquí nacerá la discusión entre la *posición posibilista e imposibilista*, nuestro criterio a este respecto se inclina hacia las afirmaciones de Buero. Después del análisis de los diferentes testimonios comprendemos que el “teatro imposible” defendido por Sastre sólo es factible en el plano teórico, no puede concebirse desde la praxis escénica, por tanto, la imposible materialización de éste anula cualquier aspecto que lo refiera. De hecho, se ha comprobado que la visión imposibilista llevada al plano práctico se vuelve posibilismo, deducimos así que Buero fue mucho más consecuente al aplicar sus teorías a la acción teatral, mientras Sastre es más proclive a las contradicciones. No es sólo en este ámbito donde Sastre muestra sus disyuntivas, cuando para afirmar el postulado imposibilista niega la tragedia abierta, incurre en un grave error, pues la apertura trágica es *conditio sine qua non* para la supervivencia de ésta. En la evolución de sus reflexiones comprenderá la importancia de dicha premisa, advirtiendo lo que Buero definió como “tragedia positiva”, al reconocerlo anula teóricamente cualquier posibilidad de imposibilismo.

Los cambios teóricos de Sastre responden a una profunda reflexión teatral que desenmascara en su evolución las mentiras y peligros que pululan en torno a la dramaturgia, este camino propiciará en numerosas ocasiones una visión de Sastre contradictoria; sin embargo Buero no desarrolla una extensa teoría sobre la teatralidad y sus propuestas actúan consecuentemente cuando se traspasa de un plano a otro, por lo que deducimos que gran parte de las premisas que Sastre se empeñó en mostrar al mundo como reglas sagradas, cuando no lo eran, Buero las meditó en intimidad y se limitó a aplicarlas, de manera que sus contradicciones teóricas no aparecen, es decir,

Buero, antes de concluir cualquier apartado ya fuera estético, político,... había sopesado en profundidad los pros y contras, por lo que su exposición pública aparece correctamente depurada.

Estas palabras, aparentemente insustanciales, no lo son si tenemos en cuenta que sustentan y marcan cualquier aspecto (personal, teatral, etc.) de ambos autores. Sus teorías teatrales se definirán por ellas, Sastre representa la acción sobre todo, Buero la reflexión, afortunadamente y, como decíamos con anterioridad, en la escena se combinan con tal perfección que posibilitó la férrea consagración del movimiento realista.

Si algo determinó la recapitulación teórica de estos dramaturgos fue la consecución de objetivos comunes a pesar de los diferentes caminos seguidos para lograrlo. El realismo como una tendencia rupturista con todo el teatro anterior y coetáneo a la postguerra, se instituye como un movimiento de transformación social apoyado en la diversificación de criterios y la conjunción de éstos.

Llegando a la conclusión de que el género trágico es el más adecuado para expresar las fórmulas realistas, analizan sus fundamentos readaptándolos al presente. Esta idoneidad mostrada por la tragedia en sí será reforzada por la oposición a un emergente teatro que, o bien niega los postulados aristotélicos, o bien ensalza algunos de sus presupuestos en detrimento para los demás. Examinemos esto con más detenimiento.

Las categorías trágicas garantizan la manifestación funcional pretendida por el realismo, el corpus trágico canalizará la experimentación y composición sobre la problemática existencial (naturaleza individual) así como la temática ocupada en transmitir los conflictos propios de una sociedad civilizada (naturaleza social). Para obtener resultados satisfactorios se le dará máxima importancia a la totalidad de sus componentes de forma equitativa, esto supone que frente a tendencias vanguardistas donde la autoría, textualidad, la concepción fabulística,... reciben un trato deficiente e incluso nulo, los realistas, en el caso que nos ocupa, Buero y Sastre, las retoman siendo conscientes de la tremenda importancia que poseen como sustento lógico de la teatralidad. Potenciando todas y cada una de ellas, se verán abocados a mantener un debate dialéctico tanto hacia las nociones clásicas como hacia las contemporáneas, por

cuanto sus circunstancias presentes distan tanto del entorno inmediatamente dado como del planteado en la época helénica. Establecidos los parámetros en los que se ha de (con) formar la dramaturgia irán aplicando las distintas influencias recibidas unas veces por *negatio*, otras por *continuum*.

Las aportaciones del panorama internacional, dentro de este siglo, son cuantiosas. Junto a las recibidas de otros autores como Ibsen o Strindberg, a los que Buero reconocerá como maestros de una línea teatral con el que él se identifica, o Piscator y Weiss, más cercanos a los postulados de Sastre, encontramos una fuerte tendencia de lucha social, cuya raíz más inmediata se centra en las tesis marxistas, que planteará una radicalización en la funcionalidad dramática. Debemos decir, que tanto Brecht, Weiss y Piscator, pero, sobre todo, éste último encaminarán su mensaje hacia una politización teatral de la que Sastre se hace eco rápidamente. No obstante, permanecer ajeno ante las complicadas circunstancias políticas y sociales, tanto en Europa como en España, era imposible, por lo que, aunque Buero no reivindicó de forma explícita en su teoría las proclamaciones de estos autores, es cierto que la funcionalidad socio-política es patente en la práctica teatral bueriana.

Para asegurarse la continuidad de sus respectivas elaboraciones, Buero y Sastre recurrirán a mecanismos que posibiliten, no sólo la expresión de sus ideas y su creatividad artística, sino también la recepción del público. Estos recursos son asombrosamente ricos desde el punto de vista creativo y estético, además de facilitar su paso ante los controles de la censura. El simbolismo como exponente principal de realidades metafóricas, se materializará a través de los *efectos boomerang* y la *anagnórisis*. Los primeros son la consecuencia de la asimilación de los “efectos V”, los efectos de extrañamiento y cierta dosis de “reconocimiento” aristotélico, la segunda predicada por Aristóteles implica efectos miméticos con los que ninguno de nuestros dramaturgos estuvo de acuerdo. Si Sastre se decanta por la ejercitación de los primeros, Buero profundiza en el concepto de *anagnórisis*, de tal forma que no se queda en la “superficie reconocedora” sino que implica al espectador en la trama haciendo que el público se identifique con los sentimientos y la angustia de los personajes.

Por otra parte la transposición temporal y espacial, que como ya sabemos será empleada por los dramaturgos en las tragedias y en los dramas históricos, tanto en el

simbolismo como en los juegos que requieren un tiempo y un espacio, hará posible que las tramas representadas aparezcan lejanas en la historia con lo que, sólo los espectadores capaces de reconocer los mecanismos empleados, establecerían los paralelismos pertinentes entre la realidad presente y la realidad escenificada. Este engranaje admite la transposición trágica mediante la categoría mítica, por lo que la especificidad parabólica del simbolismo queda garantizada.

Todas las categorías teatrales van dirigidas a la expresión de una funcionalidad social, esto no significa que los planteamientos estéticos queden al margen. Mientras Sastre mantiene una extensa reflexión sobre éstos, Buero se limita a afirmar que la en sus concepciones y aplicaciones teatrales siempre están presentes. Aunque en un principio se tilde de “antiesteticistas” a los creadores de izquierdas, éstos comprenden que no se trata de establecer un enfrentamiento directo contra sus postulados sino de estructurar aquellos puntos que aporten un discurso positivo al social-realismo. Su consecución llegará con el planteamiento de dos campos definidos: el momento contemplativo frente al momento creador, es aquí donde se produce la verdadera interrelación estética. Establecidos ambos, el problema estético podría estudiarse desde su circunscripción ante *la polémica social* (lucha de clases), *la política* (socialismo contra capitalismo), *existencial* (devenir frente a individualidad) e *ideológica* (existencia contra marxismo). Podemos comprobar la necesidad de una fórmula estética aplicada al realismo pero siempre bajo las perspectivas de un compromiso social.

Este tipo de compromiso es vital si se persigue una transformación de la sociedad, la consecución del mismo encontrará uno de sus principales aliados en el didactismo. La exposición, implicación y posterior reflexión sobre las diversas categorías teatrales posibilitarán una mejora en la pretendida enseñanza que se bifurca en varias direcciones:

- a) El autoconocimiento, a todos los niveles, del autor.
- b) Un mejor ejercicio de la didáctica como fuente transformadora por parte del autor al espectador.
- c) Potenciar la capacidad reflexiva de éste hasta alcanzar unos niveles de actuación positiva y beneficiadora tanto individual como socialmente.

Estos planteamientos significaron el contrapunto de una situación teatral pésima abanderada por una tendencia, la restauradora, nula en cuanto a idearios teóricos e incapaz de plantear cualquier tipo de disyuntiva dialéctica (estética, política,...) que estructuraran su propia concepción teatral. Ello motivó que el realismo surgiera con la fuerza que caracteriza a cualquier acto guiado por la necesidad.

Sin poder distanciarse de las influencias ni del ritmo propio de su época pero sí desde la inmersión en un mundo teatral más personalizado ambos realizan aportaciones a la escena cuanto menos muy valiosas por la originalidad y profundidad que emanan.

En el caso de Buero el trabajo evolutivo ha sido ingente. Gracias a su labor investigadora consigue una perfecta conjunción de lo que Feijoo denomina “ética estética”. Para la consecución de los principios éticos observa que sus posicionamientos respecto a la moralidad y a la organización de los bloques sociales están muy cercanos a los de Kant y Hegel.

Superpone estos planos en el marco de la tragedia griega respetando el orden establecido sobre personajes, fábulas y desarrollos espaciales/temporales. El empleo de la materia mítica le permitirá establecer un puente idóneo entre lo anterior y la estética ya que, a través del uso del simbolismo y del “teatro sainetesco”, punto clave para atraer a cierto tipo de público, no sólo consigue que el Ulises homérico pasee por las calles de Madrid con el consiguiente reconocimiento del espectador gracias a su reubicación en el presente, sino que lo magnifica universalizándolo, aún más, cuando esto parecía imposible. Pero Buero lo hace porque lo rescata del cerco clásico y actualizándolo es capaz de cristalizarlo para su proyección en los siglos venideros, ha trascendido el clasicismo, ha mitificado el mito.

He aquí uno de los logros más consolidados en la dramaturgia bueriana: la conquista de la materia mítica; dicha temática es también readaptada por Sastre y Brecht pero Antonio Buero Vallejo le concede una dimensionalidad excepcional. Al igual que trabaja el compromiso, en esta parcela trastoca el punto de vista de los personajes, cambia los posicionamientos y altera las prioridades. El público se reconoce en Penélope, en Ulises, en sus tragedias, pero no, Buero no les está hablando de su propia realidad ¿o tal vez sí? ¿No está simplemente readaptando una obra mundialmente conocida? Éstas son las cuestiones que el autor lanza al aire para que el público decida

su propia respuesta, para que actúe desde su libertad, sin embargo deberá hacerlo con cuidado pues es fácil caer en la ceguera y no ver lo que se tiene delante como tantas veces advirtió en otras tantas obras.

A su manera, Alfonso Sastre también elevará el concepto de mito a cotas universales, incluso recupera personajes de las letras españolas como *La Celestina* o asuntos ya entroncados en la literariedad como el de Miguel Servet.

La actualización de temáticas pasadas para espolearnos en el presente constituye un recurso dramático que ambos compartirán con Brecht. Recordemos, por ejemplo, su obra *Galileo Galilei*; sin embargo, habrá más similitudes en esta triangulación.

Los tres partirán de las doctrinas aristotélicas en su camino, *a priori*, uniforme, pero en el momento de enfrentarse a la raíz trágica cada uno opta por recomponerla en el presente desde una óptica muy personal. Aunque ninguno niega la doctrina del filósofo griego, Brecht será reconocido por el ejercicio de una ferviente oposición hacia algunas de sus categorías teatrales encubriendo otras que Aristóteles no consideró esenciales. El tamiz del tiempo no sólo las ha relativizado sino que ha concedido mayor valor a unas que a otras, cambiando los códigos teatrales a conveniencia. Para ello será imprescindible la enorme revolución que sufren campos como la economía, la política y la evolución del pensamiento filosófico que, en el caso de estos dramaturgos encuentra su referente en la ética y estética hegeliana con la bipolaridad que dicha postura conlleva.

Mientras Buero adopta una posición comedida y alterna con la ética kantiana sus sentimientos sobre ética y moralidad; Sastre, sin llegar a los extremos brechtianos, sigue la senda trazada por éste dejándose seducir por la versión marxista del filósofo alemán y por los acólitos del autor de *Madre Coraje* como Weis, Piscator,... videntes de una teatralidad cuya existencia sólo es comprensible dentro de su marco social de lucha y revolución. Esto es debido a la concepción que presentan los tres autores sobre el compromiso y su manifestación.

Para Brecht es inconcebible el planteamiento teatral sin el compromiso social pero debemos matizar que el autor alemán presenta dicho compromiso desde una vertiente cuasi-violenta, es decir, una actitud comprometida implica una posición de

lucha por lo que se deduce un enfrentamiento entre contrarios, en este caso, el adversario es el estamento burgués en su dimensión más amplia.

Asimismo la lucha se dará dentro de los parámetros de la razón. Como el propio autor señalaba en las diferencias entre las formas dramáticas del teatro y las formas épicas, la sentimentalidad se verá acumulada por una racionalidad planificada y calculadora estableciendo punto a punto los pasos a seguir desde la concepción misma de la obra.

Afrontar el compromiso desde el ámbito de la razón no es tarea fácil; el arrebató pasional en el momento creativo no es contemplado por Brecht. Ya vimos que una de las preguntas recurrentes en su enfoque moral versaba así: “¿Cómo ser bueno en una sociedad mala?”

De esta “obsesión” parten dos líneas maestras en la conformación de sus obras: el didactismo y el “efecto de distanciación”. Debemos enseñar al público, en particular, y al pueblo, en general, qué debe esperar de la teatralidad, cuáles son sus componentes y dónde reside su finalidad y para ello han de ser conscientes, en todo momento, de en qué punto de la realidad se encuentran sin dejarse arrastrar por la fantasía fabulística ni el espejismo de la emoción redentora.

La perspectiva del compromiso para los dramaturgos españoles, aun compartiendo axiomas con la brechtiana, difiere en la forma y en la aplicación de un contenido comedido acompañado de una gran dosis de prudencia.

Las características específicas de la sociedad española en un momento histórico tan delicado, aderezado con la persecución de los censores y las dificultades propias de este tiempo para el proceso creativo desde su inicio hasta la puesta en escena, hace que el compromiso sea concebido de otra manera.

Dudar de su existencia sería caer en la falacia más absoluta pues estamos de acuerdo en que para los tres dramaturgos constituirá el motor de la maquinaria teatral. Cómo lo afronta cada autor es cuestión aparte.

Para Buero el compromiso es una actitud derivada de un deber de inexcusable cumplimiento. No puede ser tildado de escritor protesta ni de abanderar un mensaje radical, sin embargo desde la compostura y la incesante tenacidad logra transmitir unos valores necesarios para la reconstrucción de la sociedad española de la época. Por otra

parte, Buero considera que debe abstraerse de los problemas cotidianos y elevarse en su obra de forma que, a través de la universalización, el ciudadano sea capaz de identificar dicha problemática sin que se sienta ahogado por la inmediatez de la misma; lo que a su vez resulta un recurso plenamente válido no sólo para conformar su teatralidad sino también para esquivar el acoso del sistema político imperante.

Tanto a un nivel personal como social la moralidad predicada por E. Kant en sus tres vertientes sustentarán con vehemencia el credo bueriano y aferrado a ella construirá unos personajes redondos, correctos y determinativos en la acción. Para la búsqueda de la verdad se refugia en la dialéctica hegeliana. El transcurso dialéctico, que tanto gusta a Brecht, es recogido por el dramaturgo español con la esperanza de atesorar una veracidad accional-emotiva que se transmite en motor mismo de la actividad individual y social del ser. Necesita irremediabilmente establecer un discurso dialéctico entre contrarios para licuar la esencia última que fundamenta la acción. Esto no es fácil pero sólo en la interlocución de adversarios asistimos al brillo definitorio de la realidad mismo para bien o para mal.

Menos comedido es Alfonso Sastre; actante por y desde el compromiso, su concepción de la teatralidad se asemeja bastante a la del dramaturgo alemán por cuanto el gesto radical pervive en él y no lo abandonará a lo largo de su trayectoria. A la actitud comprometida contribuirá, además de con sus obras teatrales, con poemarios, creaciones ensayísticas, etc. lo cual no deja de ser significativo. Discurre su pensamiento entre las elocubraciones kantianas y las posiciones de Hegel para el establecimiento de la dialéctica. De éste último hace acopio de todo aquello que pueda identificarse con los predicamentos izquierdistas, lo cual le acerca sobremanera a Bertolt Brecht y contribuye a la radicalización de su postura. Ahora la burguesía, el estado alienante y el peso gris plomizo de un sistema cada vez más burocratizado serán sus enemigos.

De Emmanuel Kant toma el concepto de realidad tripartita: Metafísica, Ética y Estética y, a diferencia del uso que hace Buero, su enfoque se alimenta de un análisis negativista de la existencia. Al desmembrarse la realidad pierde solidez y la exégesis de cada una de las partes por separado nos conduce al absurdo o al nihilismo. Es conveniente la integración de las partes en el todo para poder hablar de racionalidad, belleza y compromiso en la vida y en la dramaturgia. Cuando prevalece una de las

partes sobre otra nos encontramos frente a dramas con mayor carga siniestra, cómica o esperpéntica dependiendo de qué supuesto predomine.

Su evolución teatral así como el propio bagaje vital le conducirá a un juego magistral en el que combinando las tres categorías oscila entre la tragedia compleja y la comicidad como redención. Éstas serán la expresión máxima de una teatralidad que lanza fuegos artificiales desde la raíz de un compromiso férreo e inquebrantable.

Sus posicionamientos ante el empleo de ciertos recursos también llaman la atención por cuanto, teniendo un origen común, evolucionan en direcciones diferentes. Si Buero acata “los efectos de inmersión” como los más adecuados para introducir al público en el drama; Brecht, se acoge a los opuestos, los “efectos de distanciamiento” ya que el espectador jamás debe perder la perspectiva del lugar donde se encuentra y del sitio que ocupa. Sastre, por su parte, previendo que ambos por sí solos carecían de la fuerza motora que empujara la comprensión / actuación del público hasta sus últimas consecuencias, crea el “efecto boomerang”, un juego basado en el acercamiento – distanciamiento del espectador.

Este recurso mixtifica a los anteriores y resulta más complejo, consiguiendo además que el asistente al teatro participe de un engranaje de perspectivas, rotando de un personaje a otro a lo largo de la obra para que, una vez terminada ésta, tenga la información suficiente, conozca cada matiz y pueda actuar en consecuencia.

Hemos intentado un acercamiento a Brecht como creador para, a partir de un análisis sobre las bases de su teoría, establecer las concepciones que más influyeron en ambos autores españoles; es por ello que, ante la ingente cantidad de expertos y trabajos existentes sobre B. Brecht hayamos preferido elegir, sobre todo, a autores españoles pertenecientes a ideologías opuestas y a diferentes épocas, por interesarnos sobremanera una visión cercana para poder volcar sus hallazgos en autores también nacionales.

Si decíamos con anterioridad que uno de los mayores logros de Buero ha consistido en trascender la materia mítica, Sastre alcanza la dignificación de la comedia. Para esta ingente tarea he tenido que someterse a un exigente ritmo creativo que condicionará la evolución desde la tragedia simple hasta la tragedia compleja con la correspondiente transformación del héroe clásico en héroe irrisorio. Así llegará a una comedia histriónica y cuasi-surrealista que aglutina el legado formal y cultural de años

de tradición literaria, desde Calderón a Valle, de Unamuno a Lorca. Todo ello mezclado con el sabor del legado barroco. Indudablemente ha sabido aglutinar múltiples influencias y realidades que han convertido la idiosincrasia española en la entidad que es hoy.

Para conseguir el concepto de tragedia compleja ha tenido que superar el concepto de tragedia pura por considerarla infantil. Ha comprendido que la verdadera tragedia reside en la combinación del devenir existencial más una especie de juego de azar que cuando se mezclan en las proporciones adecuadas da lugar al fatídico *fatum* griego. Todo ello elevado a la categoría de arte por cuanto debe respetar el ámbito en el que se sitúa su trabajo. Dicho menester requiere mayor dosis de elaboración por parte del autor, así como mayor conocimiento y preparación pues el producto de la tragedia compleja proviene de un proceso perfecto de destilación de teorías filosóficas, movimientos socio-culturales, creencias personales, etc. todo ello enlazado con postulados artísticos y literarios.

El continuo trabajo y la profundización en este campo le lleva a dar un paso más introduciéndose en lo que él denomina “la comicidad”. Tal es la dosis de nihilismo que puede encontrar, en un plano existencial, dentro de la tragedia compleja, que la única salida aparentemente verdadera, la única vía de esperanza y escape residirá en el espíritu de lo cómico. Siguiendo la idea de que los extremos se tocan, diseccionará el género de la comedia con el mismo ahínco que analizó el trágico para dilucidar que éste también presenta su complejidad. La risa y el llanto son distintas caras de una misma moneda y, ante la impotencia del individuo para actuar heroicamente en muchas ocasiones, recurre a la figura del héroe irrisorio; un individuo deformado moralmente, salido de un mundo valleinclanesco que ridiculizará y asombrará, a partes iguales, al espectador. Sastre apela al humanismo más primario y al efecto catártico de la risa para afrontar el *fatum* trágico que actúa de manera demoledora sobre nuestra naturaleza mortal.

El hecho de que ambos hayan conseguido una evolución magistral sin entorpecer ni un ápice los postulados del Realismo, es la razón por la que hemos ampliado los márgenes temporales en sus dramaturgias. Moviéndose siempre en el ámbito realista, han logrado la consolidación y superación, para nuestra teatralidad, de cánones muy arraigados. La evolución teórica en su trayectoria dramática resulta portentosa y no dar

testimonio de sus últimos pasos supondría la mutilación de un cuerpo perfectamente formado.

Buero ha conseguido un producto teatral elevado y a modo de *delicatessen* se lo ha ofrecido a un pueblo que ha sabido saborearlo; Sastre, ha realizado un teatro combativo repleto de guiños a una tradición que nos dice “conoced este teatro y os conoceréis mejor a vosotros mismos como pueblo”, de esta manera el sendero del porvenir será menos dificultoso y la ilusión de alcanzar la utopía se instalará en la realidad.

No se podía eludir la temática contextual debido a su importancia. La presencia de la censura constante y de cómo afectará a ambos dramaturgos es tratada en este trabajo desde la perspectiva de las dificultades presentadas no sólo a nivel creativo sino también a nivel social, político, personal, etc. El público al ser el principal receptor se conforma como un ente abstracto al que hay que hacer partícipe en el mismo momento de la creación y la representación teatral. De ahí que se convierta en uno de los pilares fundamentales a los que van dirigido sus dramas, ahí también reside la preocupación de la formación del espectador porque dependerá de él la acción social y revolucionaria que redima al país y, por extensión, al mundo de todos sus males. Esto se transformó en una problemática doble pues el teatro debía entretener y formar pero también debía movilizar. Con lo cual, Buero y Sastre, comprendieron precozmente que su esfuerzo tendría que ser doble si ansiaban cambiar la vida que habían conocido hasta ahora.

BIBLIOGRAFÍA.

ABAD, Francisco (1990). “Ideas sobre la tragedia y actitudes éticas de Antonio Buero Vallejo”, en C. Cuevas (ed.), 1990, pp. 277-291.

ABOAL SANJURJO, María I. (1998). *La recreación del mito en el teatro de Alfonso Sastre: Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Murcia. Universidad de Murcia.

— (2002). “Imágenes de la Pasión en el teatro de Alfonso Sastre”, en revista *Monteagudo* 7. pp. 147-157.

ABUÍN, Ángel (1997). *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del S. XX*. Santiago de Compostela, Universidad.

ALONSO DE SANTOS, J. L. (1999). *La escritura dramática*. Madrid. Castalia.

ALBORNOZ, Aurora de (1971). “La prosa narrativa de Alfonso Sastre”. *Cuadernos para el diálogo*, XXVI. pp. 31-41. Cit. también en Paco, Mariano de, (ed.), 1993, pp. 81-96.

ALTHUSSER, Louis (1967). “El “Picolo”, Bertolazzi y Brecht (notas acerca de un teatro materialista)” en Rodríguez, J.C. (ed.), 1998, pp. 211-238.

— (1986). “El “Picolo”, Bertolazzi y Brecht, en *Pour Marx*. Éditions La Découverte, París.

AMELL, Samuel y otros (1988). *La cultura Española en el postfranquismo*. Madrid. Playor.

AMESTOY, Ignacio (1992). “Teatro negro de Sastre”, en revista *Primer Acto*, número 242, enero – febrero, pp. 48-51.

AMORÓS, Andrés y otros (1977). “Análisis de cinco comedias (Teatro español de posguerra). Madrid. Castalia.

ANDERSON, Farris (1970). “Sastre on Brecht: The Dialectics of Revolutionary Theatre”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 113-128.

— (1971). *Alfonso Sastre*. Nueva York. Twaine.

— (1983). “Introducción a *El hijo único de Guillermo Tell* de Alfonso Sastre”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 275-278.

ANDRADE, Elba (1987.). “Imaginación y compromiso en *Jenofa Junca, la roja gitana del monte Jaizkibel*”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 279-284.

ARAGONÉS, Juan Emilio (1963). “Alfonso Sastre y el `realismo profundizado””, en *Punta Europa*, 83, marzo, pp. 24-35.

— (1971). *Teatro español de posguerra*. Madrid. EPESA.

— (1974). *Brecht*. Madrid. EPESA.

ARISTÓTELES (1984). *Poéticas*. Edición de Aníbal González. Madrid. Editora Nacional .

ARRABAL, Fernando (1986). *Teatro Pánico*. Madrid. Editorial Cátedra.

— (1989). *Picnic, El triciclo, El laberinto*. Edición de Ángel Berenguer. Madrid. Cátedra.

ASCUNCE, José Ángel (1999). *Once ensayos en busca de un autor*. Hondarribia. Hiru.

— (2007) (Coord.). *Alfonso Sastre en el laberinto del drama*. Hondarribia. Hiru.

AUBRUN, Charles V. (1970). *Historie du théâtre espagnol*. París. PUF.

AYUSO, José Paulino (2009). *La obra dramática de Buero Vallejo*. Madrid. Ed. Fundamentos.

AZCÁRETE INCHAURRONDO, Ignacio (1995). *El personaje dramático en el teatro de Alfonso Sastre (1945-1990)*. San Sebastián. Deusto.

AZNAR SOLER, Manuel (1991). “Alfonso Sastre y José Maria de Quinto: Breve historia de una lucha”, en revista *Antrhopos*, número 126, noviembre, pp. 31-37.

— (1996). *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. Sant Cugat del Vallés. Cop d’idees – CITEC.

— (1999). *El exilio teatral republicano de 1939*. Barcelona. Universidad Autónoma.

BALESTRINO, Graciela (2008). *La escritura desatada; el teatro de Alfonso Sastre*. Hondarribia. Hiru.

BANU, Georges (1993). “Derrota y Victoria”, en revista *Primer Acto*, número 248, marzo –abril, pp. 6 – 8.

BARRERO, Óscar (1992). *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*. Madrid. Istmo.

BARTHES, Roland (1967a). *Ensayos críticos*. Barcelona. Edit. Seix Barral.

— (1967b). “Brecht y la crítica” en Rodríguez, J.C. (ed.), 1998, pp. 285-290.

BEJEL, Emilio (1972). *Buero Vallejo: lo moral, lo social y lo metafísico*. Montevideo. Instituto de Estudios Superiores.

BENEYTO, Antonio (1977). *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona. Plaza y Janés.

BENJAMIN, Walter (1972). *Versuche über Brecht*. Frankfurt. Suhrkamp Verlag.

BERENGUER CASTELLARY, Ángel (1992). “El teatro y la comunicación teatral” en *Revista de Estudios Teatrales*. Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá, número 1, junio, pp. 155 – 179.

— y PÉREZ, Manuel (1998). *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*. Madrid. Biblioteca Nueva.

BIEMEL, Walter (1962). “La Estética de Hegel”. *Convivium*, vol. XIII/XIV, Barcelona, pp. 147-162.

BIGELOW, Gary E. (1994a). “Marginación y amistad en Mamet y Sastre: El caso de American Buffalo y La taberna fantástica”, en John P. Gabriele (ed.), 2009, pp. 51-70.

— (1994b). *De lo particular a lo universal. El teatro español del S. XX y su contexto*. Francfort. Vervuert.

BLANCO PEREZ, Luis (1960). *El hombre en el teatro de Alfonso Sastre*. Madrid. Universidad de Madrid.

BOAL, Augusto (1980). “Hegel y Brecht: ¿Personaje sujeto o personaje objeto?”, en Rodríguez, J.C. (ed.), 1998, pp. 349-378.

BOBES NAVES, Jovita (1997). *Aspectos semiológicos del teatro de Buero Vallejo*. Kassel. Reichenberger.

BOBES NAVES, María del Carmen (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Altea.

- (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Aceña/La avispa. Madrid.
- (1997a). *Semiología de la obra Dramática*. Madrid. Arco Libros.
- (1997b). *Teoría del teatro*. Madrid. Arco Libros.
- (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid. Arco Libros.
- (2004). “Teatro y Semiología” en revista *Arbor*, 699-700, marzo-abril, pp. 497-508.

BONNÍN VALLS, Ignacio (1998). *El teatro español desde 1940 a 1980*. Barcelona. Octaedro Universidad.

BOREL, Jean-Paul (1962). “Buero Vallejo: teatro y política”, en *Revista de Occidente*, número 17, agosto.

- (1966) *El teatro de lo imposible*. Madrid. Guadarrama.

BRECHT, Bertolt (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona. Alba.

- (2006) *Teatro completo*. Miguel Sáenz (ed.).

BRYAN, T. (1982). *Avril, Censorship and social conflict in the Spanish Theatre. The Case of Alsonso Sastre*. Washington DC. University Press of America.

BUERO VALLEJO, Antonio (1952). “Los teatros de cámara”, en revista *Teatro*, número 1, noviembre, p. 34.

- (1958). “La tragedia”, en *Enciclopedia del arte escénico*, incluido en *El futuro del teatro y otros ensayos* (1999).Valencia. Institució Alfons El Magnánim, pp. 15 – 50.
- (1960). “Obligada precisión acerca del imposibilismo”, en revista *Primer Acto*, número 15, julio – agosto, pp.1 – 6, incluido en *El futuro*

- del teatro y otros ensayos* (1999) Valencia. Institució Alfons El Magnànim, pp. 51 – 64.
- (1961). “El teatro de aficionados”, en *Diario de Barcelona*, incluido en *El futuro del teatro y otros ensayos* (1999). Valencia. Institució Alfons El Magnànim, p. 65.
 - (1962). “El público de los teatros”, en *La estafeta literaria*, incluido en *El futuro del teatro y otros ensayos* (1999). Valencia. Institució Alfons el Magnànim, pp. 7 – 14.
 - (1963a). “A propósito de Bertold Brecht”, en revista *Ínsula*, números 200-201, incluido en *El futuro del teatro y otros ensayos* (1999) Valencia. Institució Alfons El Magnànim, pp. 67 – 76.
 - (1963b). “Sobre la tragedia”. *Entretiens sur les Lettres et les Arts*, número 22, incluido en *El futuro del teatro y otros ensayos* (1999) Valencia. Institució Alfons El Magnànim, pp. 77 – 81.
 - (1963c). “Sobre teatro”, en revista *Ágora*, números 79-82, en *Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes, 1987*. Madrid. Ministerio de Cultura, pp. 29 – 31.
 - (1966). “Brecht Dominante, Brecht recesivo”, en revista *Yorick*, 20, p. 12.
 - (1970). “Problemas del teatro actual”, en *Boletín de la Sociedad General de Autores de España*, incluido en *El futuro del teatro y otros ensayos* (1999). Valencia. Institució Alfons El Magnànim, pp. 83 – 99.
 - (1974). “Acerca del texto dramático”, en revista *Pipirijaina*, números 6-7, incluido en *El futuro del teatro y otros ensayos* (1999). Valencia. Institució Alfons El Magnànim, pp. 101 – 108.
 - (1975). “Desde España”, en revista *Estreno*, números 1-3, incluido en *El futuro del teatro y otros ensayos* (1999). Valencia. Institució Alfons El Magnànim, pp. 109 – 120.
 - (1976). “Confusión sin ceremonias”, en revista *Estreno*, v. II, pp. 5-7.
 - (1977). y otros. *Teatro español actual*. Madrid. Fundación Juan March y Cátedra.

- (1979). “De mi teatro”. *Romanitisches Jahrbuch*, en Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes, 1987. Madrid. Ministerio de Cultura, pp. 31 – 39.
- (1981). “Teatro y psicología”, en *Boletín de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos*, número 18, incluido en *El futuro del teatro y otros ensayos* (1999) Valencia. Institució Alfons El Magnànim, pp. 121 – 141.
- (1982). “El futuro del teatro”. Vol. *Expectativas sobre el futuro*, incluido en *El futuro del teatro y otros ensayos* (1999) Valencia. Institució Alfons El Magnànim, pp. 143 – 146.
- (1987). “Brillante”. *Diario 16*, en Antonio Buero Vallejo. Premio Miguel de Cervantes, 1987. Madrid. Ministerio de Cultura, p. 29.
- (1994). *Obra completa (II). Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, Madrid. Espasa Calpe.

CABAL, Fermín (s. d.). “Alonso de Santos: Un tren que viaja a alguna parte”, en revista *Primer Acto*, número 194, diciembre, pp. 41 – 54.

CANO BONILLA, Elsa M^a. (2006). *El teatro de Alfonso Sastre (La tragedia desde Grecia al S. XX)*. México. Ed. Praxis.

CAUDET, Francisco (1982a). “Alfonso Sastre”, en revista *Primer Acto*, número 192, enero – febrero, pp. 46-49.

- (1982b). “Alfonso Sastre y su *Crítica de la imaginación*”, en revista *Nuevo Hispanismo*, número 1, pp. 181-190.
- (1982c). “Alfonso Sastre y su *Crítica de la imaginación*”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 55-64.
- (1984a). *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*. Madrid. Ediciones de la Torre.
- (1984b). “La hora (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra”, en *Entre la cruz y la espada: En torno a la España de*

- posguerra (Homenaje a Eugenio G. de Nora)*. Madrid. Gredos, 1984, pp. 109-126.
- (1984c). “*La hora (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra*”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 141-160.
 - (1988). “1957-1961. Hacia una tragedia socialista”, en *Cuadernos El Público*, número 38, pp. 49-59.
 - (1991). “Sastre: el teatro como reflexión y ruptura”, en revista *Anthropos*, número 126, noviembre, pp. 38-42.
 - (1992a). “Selección bibliográfica sobre Alonso Sastre”, en *Suplementos Anthropos*, número 30, pp. 175-178.
 - (1992b). “Entre la agonía y la elegía. Apuntes sobre *El viaje infinito de Sancho Panza*”, en revista *Primer Acto*, número 242, pp. 66-69.

CENTENO, Enrique (1996). *La escena española actual (Crónica de una década: 1984-1994)*. Madrid. Sdad. Gral. De Autores y Editores.

CONTE, Rafael (1970). “Las cuatro mordazas de Alfonso Sastre” en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 49-53.

CORTINA, José Ramón (1969a). *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*. Madrid. Gredos.

- (1970) “Una feliz contradicción de Buero Vallejo”, en *Romances Notes XI*, pp. 261-265.

COSTER, Cyrus C. (1960). “Alfonso Sastre”, en *Tulane Drama Review*, V, pp. 121-132.

CRAMSIE, Hilde F. (1981). *Protesta y actitud dramática en el teatro español de la posguerra (Sastre, Muñiz y Rubial)*. Irvine, University of California.

- (1988). *Teatro y censura en la España franquista: Sastre, Muñiz, Arrabal*. Nueva York. Peter Lang.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (1990). *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Barcelona. Anthropos.

CHEN SHAM, Jorge (1993). “La escatología al servicio de la efectividad política en *Crónicas Romanas* de Alfonso Sastre”, en *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XIX, pp. 25-34.

CHIARINI, Paolo (1969). *Bertolt Brecht*. Barcelona. Ediciones Península.

— (1975). “La escritura escénica brechtiana. ¿Estilo o método?” en Rodríguez, J.C. (ed.), 1998, pp. 337-348.

DEVOTO, Juan Bautista (1954). *Antonio Buero Vallejo. Un dramaturgo del moderno teatro español*. Buenos Aires. Élite.

DÍAZ PLAJA, Guillermo (1958). *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*. Barcelona. Editorial Noguer.

DÍEZ BORQUE, José María y otros (1975). *Semiología del Teatro*. Barcelona. Planeta.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1978). “La “técnica funcional” y el teatro de Buero Vallejo”, en revista *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, XXXVI, nº 34, pp. 359-369.

— (1994). “Alfonso Sastre”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 19, número 3, pp. 526-530.

DIEZ MEDIAVILLA, Antonio (1989). “A propósito de Alfonso Sastre y *La taberna fantástica*”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 241-246.

DIETRICH, Genoveva (2004) “Bertolt Brecht”. Barcelona. Alba Editorial.

DIRLAM, Janet J. (1965). *El teatro de Alfonso Sastre*. Madrid. Universidad de Madrid.

DIXON, Víctor (1987) “Los efectos de inmersión en el teatro de Antonio Buero Vallejo: una puesta al día”, en revista *Anthropos*, nº 79, pp. 31-36.

DOLFI, Laura (1976). “Alfonso Sastre”, en revista *Le lingue del mondo*, XLI, 2, pp. 169-174.

DOLL, Hielen, J. (1994). “Hacia el tiempo y el espacio mítico: El retablo de Valle-Inclán y Las cintas magnéticas de Sastre”, en John P. Gabriele, (ed.), 2009, *De lo particular a lo universal. El teatro español del S. XX y su contexto*. Francfurt. Vervuert, pp. 68-75.

DOMÉNECH, Ricardo (1959) “Reflexiones sobre el teatro de Buero Vallejo”, en revista *Primer acto*, número 11, noviembre-diciembre, p. 5.

- (1964). “Tres obras de un autor revolucionario”, en AA. VV. *Alfonso Sastre. Teatro*. Madrid. Taurus, pp. 37-47.
- (1968). “Cinco estrenos para la historia del teatro español”, en revista *Primer Acto*, números 100-101, pp. 18-34.
- (1971). “Introducción” a *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*. Madrid. Castalia.
- (1973). *El Teatro de Buero Vallejo*. Madrid. Gredos.
- (1975). “Prólogo” a *Historia de una escalera. Las Meninas*. Madrid, Espasa-Calpe.
- (1987) “Buero Vallejo, aquí y ahora” en *Antonio Buero Vallejo*. Premio Miguel de Cervantes, 1987. Madrid. Ministerio de Cultura, pp. 9 – 12.

- (1988) “En la ardiente oscuridad, El concierto de San Ovidio y La Fundación”, en Cuevas García, Cristóbal (ed.), 1990, *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Barcelona. Antrophos.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1991). *Crítica Literaria*. Madrid U.N.E.D.

DONAHUE, Francis (1973a). “Alfonso Sastre and dialectical Realism”. *The Arizona Quartely*, XXIX, pp. 197-213.

- (1973b). *Alfonso Sastre, dramaturgo y receptista*. Buenos Aires, Plus Ultra.

DORT, Bernard (1967). “Pedagogía y forma épica en el teatro de Brecht”, en Rodríguez, J.C. (ed.), 1998, pp. 315-336.

DOWD, Catherine Elizabeth (1974). *Realismo trascendente en cuatro tragedias sociales de Antonio Buero Vallejo*. Madrid. Castalia.

EDWARDS, Gwynne (1989). *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*. Madrid. Gredos.

EINES, Jorge (1995) “El actor pide”, en revista *Primer Acto*, número 257, enero –febrero, pp. 89 – 92.

ELIZALDE, Ignacio (1977). *Temas y tendencias del teatro actual*. Madrid. Cupsa.

ENRIQUEZ DEL ÁRBOL, Carlos (2008). “La medida, pieza didáctica de Brecht como síntoma (Consideraciones, objeciones y respuestas)”, en revista *Laberinto*, nº 25, primer cuatrimestre, pp. 115-128.

ESQUERDO SIVERA, Vicenta (1970). *La mujer en la obra de Alfonso Sastre*. Valencia. Universidad de Valencia.

ESTRUCH, Joan (1986). *Edición, estudio preliminar y notas de Escuadra hacia la muerte*. Madrid. Alhambra.

FERNANDEZ TORRES, A. y otros (1976). “El tiempo de Alfonso Sastre”, en revista *Pipirijaina Textos*, 1, pp. 3-29.

FERRERAS, Juan Ignacio (1988). *El Teatro en el S. XX*. Madrid. Taurus.

FISCHER-LICHTE, E. (1983). *Semiótica del teatro*. Madrid. Arco Libros.

FOREST, Eva (Coord.) (1997). *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*. Hondarribia. Hiru.

FORYS, Marsha (1988). “Antonio Buero Vallejo and Alfonso Sastre. An annotated bibliography”. Londres. The Scarecrow Press.

FRANCO, Andrés (1973). “Apuntes sobre el `Nuevo Teatro’”, en revista *Ínsula*, número 323, octubre, pp. 1 – 15.

FRIEDMAN, Edwards H. (1979). “Sastre’s tragic vision: The dialectical process in *Ana Klieber*, *Muerte en el barrio* and *La cornada*”. *West Virginia University Philological Papers*, 25, pp. 46-60.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (1989). *Ibsen y Buero: Hedda Gabler y Las cartas boca abajo*, en C. Cuevas (ed.), 1990, pp. 243-257.

GABRIEL Y GALAN, José Antonio (1976). “Alfonso Sastre, con emoción”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 97-100.

GABRIELE, John P. (2009). *Los dramaturgos hablan*. Madrid. KKK.

GARCÍA, Ángel (1998). “Práctica poética y lucha ideológica en Bertolt Brecht”, en Rodríguez, J.C. (ed.), 1998, pp. 381-405.

GARCÍA ABRINES, Luis (1962). “La pesía accidental en el teatro de Sastre”, en *Duquesne Hispanic Review*, I, pp. 41-50.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1981). “Escritura / Actuación. Para una teoría del teatro”, en revista *Segismundo*, número 15, pp. 9-50.

— (1987). *Edición de El tragaluz*. Madrid. Castalia.

— (1991). *Drama y Tiempo*. Madrid. C.S.I.C.

— (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Madrid. Síntesis.

— (2004). *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*. Madrid. Fundamentos.

— (2007). (dir.). *Análisis de la Dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid. Fundamentos.

GARCÍA LORENZO, Luciano (1975a) *Semiología del Teatro*. Barcelona. Planeta.

— (1975b). *El teatro español hoy*. Barcelona. Planeta.

— (1975c). *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid. S.G.E.L.

— (1979). “Prólogo” a *Las palabras en la arena. La detonación*. Madrid. Espasa Calpe.

— (1980). “El teatro español después de Franco (1976 – 1980)”, en revista *Segismundo*, números 27-32, pp. 271 – 285

— (1981). *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid. S.G.E.L.

GARCÍA LORENZO, L. y VILCHES DE FRUTOS, M.F. (1984). “Transición y renovación en el teatro español (1976 – 1984)”, en revista *Ínsula*, números 456-457, noviembre – diciembre, pp. 1 – 18.

GARCÍA LORENZO, L. y otros (1991). “Teatro breve contemporáneo. Buero, Muñiz, Nieva y Olmo”, en revista *Primer Acto*, número 239, mayo – junio, pp. 2 – 28.

GARCÍA PAVÓN, Francisco (1962). *El teatro social en España: 1895 – 1962*. Madrid. Taurus.

GARCÍA PINTADO, Ángel (1973). “Diálogos a ritmo de pasodoble”, en revista *Primer Acto*, número 162, noviembre, pp. 6 – 11.

GARCÍA RUÍZ, V. y TORRES NEBRERA, G. (ed.) (2004). *Historia y antología del teatro español de posguerra*. Vol. IV (1956-1960). Madrid. Fundamentos.

— (2007). “El teatro nacional y el teatro de agitación social: dos enemigos frente a frente”, en *Anales de la literatura española contemporánea*. ALEC. Vol. 32, nº 2, pp. 147-160.

GARCIA TEMPLADO, José (1981). *Literatura de la posguerra: El teatro*. Madrid. Cincel.

GARRIDO, Antonio (1990). “Una cuestión de género: un texto teórico de Antonio Buero Vallejo”, en *El teatro de Buero Vallejo: Texto y espectáculo: Actas del III Congreso de Literatura Española contemporánea*. Baena Peña, Enrique (coord.), pp. 371-382.

GIULIANO, William (1971). “Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo”. Nueva York. Las Américas.

GOLDMANN, Lucien (1985). *El hombre y lo absoluto. El Dios oculto*. Barcelona. Península.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1996). *El teatro de autor en España (1901-2000)*. Valencia. Asociación de autores de teatro.

GÓMEZ SANCHEZ-ROMATE M. J. (1991). “El lugar del crimen o los márgenes de la realidad”, en revista *Anthropos*, número 126, noviembre, pp. 67-70.

GONZÁLEZ, Emilio (1961). “La obra dramática de Alfonso Sastre”, en *Revista Hispánica Moderna*, XXVII, 3-4.

GONZÁLEZ, Luis Armando (2011). “Aproximación a la filosofía de Hegel”. En <http://www.uca.edu.sv/facultad/chn/c1170>. (Consultado el 10/02/2011).

GONZÁLEZ – COBOS DAVILA, Carmen (1979). *Antonio Buero Vallejo: El hombre y su obra*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

GORDÓN, José (1965). *Teatro experimental español*. Madrid. Escelicer.

GOUHIER, H. (1954). *La esencia del teatro*. Madrid. Artola.

GRACIA, J. (2000). *Los nuevos nombres (1975 – 2000)*. Barcelona. Crítica, en *Historia y crítica de la literatura Española*, coordinado por Francisco Rico. Volumen IX / 1.

GRUPO DITIRAMBO (1973). “En respuesta a preguntas de Moisés Pérez”. “Ditirambo entre la profanación del rito y la degradación de la tragedia”, en revista *Primer Acto*, número 157, junio, pp. 4 – 30.

GUERRERO ZAMORA, Juan (1961). *Historia del teatro contemporáneo*. Tomo II, Barcelona. Juan Flors.

— (1967). *Historia del teatro contemporáneo*. Tomo IV, Barcelona. Juan Flors.

GUTIÉRREZ FLÓREZ, Fabián (1989a). Edición de *El Tragaluz de A. Buero Vallejo*. Madrid. Alborada.

— (1989b). “Ibsen en el teatro de Buero: influencia y originalidad en `El tragaluz`”, en C. Cuevas, 1990, pp. 259-276.

— (1992). *Cómo leer a Antonio Buero Vallejo*. Madrid. Ediciones Júcar

HALSEY, Marta T. (1973). *Antonio Buero Vallejo*. Nueva York. Twayne.

— (1987). “El intelectual y el pueblo: tres dramas históricos de Buero”, en revista *Antrophos*, nº 79, pp. 46-49.

HARPER, Sandra (1983). “The Function and Meaning of Dramatic Symbol in *Guillermo Tell tiene los ojos tristes*”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 201-210.

HEGEL, Wilhelm F. (1966). *La fenomenología del espíritu*. Fondo de cultura económica, Méjico D.F.

HENRÍQUEZ-SANGUINETI, Carolina (1987). “La funcionalidad del grotesco en *La Celestina* y *Jenofa Juncal* de Alfonso Sastre”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 269-274.

HERAS, Santiago de las y RIVERA, A. (1974) “Encuesta sobre la censura (I)”, en revista *Primer Acto*, número 165, pp. 4-14.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José A. (1996). *Manual de Teoría de la Literatura*. Sevilla. Algaida.

HERRÁIZ, J. P. (1995). “La camisa, 23 años después”, en revista *Primer Acto*, número 261, noviembre – diciembre, pp. 94 – 96.

HOLT, Marion Meter (1975). *The contemporary Spanish Theater*. (1949-1972). Boston. Twayne.

HUERTA CALVO, Javier (1985). *El teatro en el siglo XX*. Madrid. Playor.

IGLESIAS FEIJOO, Luis (1982). *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela.

— (1985). “Introducción” a *La tejedora de sueños. La llegada de los dioses*. Madrid. Cátedra.

— (1989). “Buero Vallejo: Un teatro crítico”, en Cuevas García, Cristóbal (ed.), 1990, *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Barcelona. Antrophos.

INIESTA GALVÁN, Antonio (2002). *Esperar sin esperanza. El teatro de Antonio Buero Vallejo*. Murcia. Universidad de Murcia.

ISASI ANGULO, Armando (1974). *Diálogos del teatro español de la posguerra*. Madrid. Ayuso.

JOHNSON, Anita (1992). “Alfonso Sastre: Evolución y síntesis en el teatro español contemporáneo”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XVII, pp. 195-206.

— (1999). “El mito en el teatro último de Alfonso Sastre: Metateatro, intertextualidad y parodia” en *Entre Actos*, Pennsylvania University, pp. 259-263.

KANT, Immanuel (2010). *Obra completa*. Biblioteca de Grandes Pensadores. Vol. I y II. Madrid. Gredos.

KOWZAN, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid. Taurus.

LADRA, David (1988). “En la red”, en AA.VV., *Teatro de liberación*. Madrid. Girol Books pp. 215-225. Cit. también en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 211-218.

— (1992). “El primer teatro de Alfonso Sastre”, en revista *Primer Acto*, 242, pp. 14-21.

LAÍN ENTRALGO, Pedro (1987). “La vida humana en el teatro de Buero Vallejo”, en *Antonio Buero Vallejo*. Premio Miguel de Cervantes, 1987. Madrid. Ministerio de Cultura, pp. 21 – 28.

LASAGABASTER, Jesús María (1999). “Texto, paratexto y espectador implícito en *¿Dónde estás, Ulalume, dónde estás?*”, en José A. Ascunce, (coord.), *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*. Hondarribia. Hiru, 1999, pp. 341-356.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1957). “Bertolt Brecht y el teatro épico”, en *Boletín del Seminario de Derecho político de la U. de Salamanca*. Salamanca

— (1990). “Una tragedia de la senilidad” en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 293-298.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (1991). “Las tres versiones del mito telliano en Alfonso Sastre”, en revista *Anthropos*, número 126, pp. 59-63.

LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1998). “Teatro del fin de siglo”, en revista *Primer Acto*, número 272, enero – febrero, pp. 38 – 39.

- LUKÁCS, G. (1989). *Sociología de la Literatura*. Barcelona. Península.
- MANCHADO, Josefina (1985). “Teoría dramática de Alfonso Sastre”, en revista *Caligrama*, I, pp. 109-125; y II, pp. 195-210.
- MARINIS, M. de (1982). *Semiótica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*. Milán. Bompiani.
- MARKS, Martha Alford (1985). “Archetypal Symbolism in *Escuadra hacia la muerte*”, en revista *Estreno*, XI, pp. 16-20.
- MARQUERIE, Alfredo (1946). “Infanta Beatriz: Presentación de la Compañía de Teatro Moderno Arte Nuevo y estreno de tres piezas en un acto” en diario *ABC*, 01/02/1946. Cit. por Paco, Mariano de 1996, p. 272.
- (1958). “Antonio Buero Vallejo o la preocupación” en *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*. Guillermo Díaz – Plaja (ed.), Barcelona. Noguer.
- (1959). “Veinte años de teatro en España”. Madrid. Editora Nacional.
- MARRA LÓPEZ, José R. (1964). “Alfonso Sastre narrador: un nuevo realismo” en revista *Ínsula*, julio-agosto, pág. 10.
- MARTÍN, Salustiano (1978). “Alfonso Sastre: el teatro como aventura hacia la realidad”, en revista *Reseña*, número 112, pp. 22-25.
- MARTÍNEZ BERNABEU, Mónica (1996). “La taberna fantástica de Alfonso Sastre”, en Manuel Aznar Soler, (ed.), 1996, *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*. San Cugat del Vallés, Associació d'Idees-CITEC, pp. 143-148.

MARTÍNEZ-MICHEL, P. (2003). *Censura y represión intelectual en la España franquista: El caso de Alfonso Sastre*. Hondarribia. Hiru.

MATTEINI, Carla (1998). “Voces para el 2000”, en revista *Primer Acto*, número 272, enero – febrero, pp. 6 – 20.

MAYER, Hans (1964). “Brecht y las consecuencias”, en Rodríguez, J.C. (ed.), 1998, pp. 305-314.

MEDINA, Miguel Ángel (1976). *El teatro español en el banquillo*. Valencia. Fernando Torres.

— (1980). “Alfonso Sastre, desde su prólogo hasta su epílogo”, en revista *Primer Acto*, número 183, pp. 28-32.

MEDINA VICARIO, Miguel (1980). “Alfonso Sastre, desde su *Prólogo* hasta su epílogo”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 171-176.

— (1982). “El filósofo y el teatro”, en revista *Primer Acto*, número 196, noviembre – diciembre, p. 9.

MELCHINGER, Siegfried (1959). *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*. Buenos Aires. Cía. Fabril Editora.

MENCHACATORRE, Félix (1989). “*La taberna fantástica* de Alfonso Sastre. Del simple sainete a la tragedia compleja”, en *AIH Actas*, pp.105-111.

MIRALLES, Alberto (1977). *Nuevo Teatro Español: Una alternativa social*. Madrid. Villalar.

MIRAS, Domingo (1986). “Sastre y Alonso para el Premio Nacional”, en revista *Primer Acto*, número 213, pp. 123-125.

- (1992). “Un fragmento de Alfonso Sastre”, en revista *Primer Acto*, 242, pp. 24-35.

MIZRAHI, Irene (1999). *Resentimiento y moral en el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Valladolid. *Universitas Castellae*.

MOLERO MANGLANO, Luis (1974). *Teatro español contemporáneo*. Madrid. Editora Nacional.

MOLINA, Josefina (1992). “Encuentro con Alfonso”, en revista *Primer Acto*, número 242, pp. 54-57.

MONLEÓN, José (1968). *Un teatro abierto (A. Buero Vallejo)*. Taurus. Madrid.

- (1974). “Entrevista a Buero Vallejo”, en revista *Primer Acto*, número 167, abril, pp. 10-13.
- (1993a). “El Rescate”, en revista *Primer Acto*, número 248, marzo-abril, pp. 9-11
- (1993b). “El teatro Español que viene”, en revista *Primer Acto*, número 249, mayo – junio, pp. 32 – 40.
- (1993c). “Buero, Sastre y los más jóvenes”, en revista *Primer Acto*, número 249, mayo – junio, pág. 3.
- (1993d). “Sobre lo público, lo privado...”, en revista *Primer Acto*, número 249, mayo – junio, pp. 6 – 9.
- (1993e). “Notas de un jurado”, en revista *Primer Acto*, número 249, mayo – junio, pp. 18 – 20.
- (1998). “Reflexiones sobre la marginalidad”, en revista *Primer Acto*, número 273, marzo – abril, pp. 6 – 7.

MOON, Harold (1993). “Lope, Sastre, and Ritual: The presence and absence of God”, en revista *Estreno*, XIX, pp. 39-43.

MOORE, Jhon A. (1970). "Sastre, Dramatist and Critic", en *South Atlantic Bulletin*, XXXV, 3.

MOYA DEL BAÑO, Francisca (1974). "Un mito en el teatro español contemporáneo", en *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Goyanes*. Murcia. Universidad de Murcia, pp. 297-338.

— (1996). "De nuevo sobre la *Medea* de Alfonso Sastre, traducida por Eurípides" en *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Murcia. Universidad de Murcia, pp. 161-167.

MÜLLER, Reiner (1970). *Antonio Buero Vallejo. Studien zum Spanischen Nachkriegstheater*. Köln.

MUÑIZ, Carlos (1962). "Antonio Buero Vallejo, ese hombre comprometido", en revista *Primer Acto*, número 38, diciembre, pág.10.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid. Fundación Universitaria Española.

NAALD, Anje C. Van der (1973). *Alfonso Sastre, dramaturgo de la revolución*. Nueva York. Anauya-Las Américas.

NEIRA, Agustín (1983). "Los objetos y su traslación metafísica en el teatro de Fernando Arrabal", en revista *Segismundo*, número 17, pp. 211-232.

NEWBERRY, Wilma (1973). *The pirandellian mode in spanish literatura from Cervantes to Sastre*. Nueva York. State University.

NEWMAN, Jean Cross (1992). *Conciencia, culpa y trauma en el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Valencia. Albatros.

NICHOLAS, Robert L. (1972). *The tragic Stages of Antonio Buero Vallejo*. Valencia. Estudios de Hispanófila. University of North Carolina.

— (1992). *El sainete serio*. Murcia. Universidad. Cuadernos de la Cátedra de Teatro, 14.

NIEVA, Francisco (1969). “La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro”, en revista *Primer Acto*, número 107, pp. 14-20.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1992). “Las colaboraciones de Alfonso Sastre en *Primer Acto*”, en *Suplementos Anthropos*, número 30, pp. 178-186.

NONOYAMA, Minako (1974). “*Guillermo Tell tiene los ojos tristes*, drama de revolución. Análisis de tema y técnica”, en revista *Hispanófila*, número 50, pp. 77-83.

OBREGON CARVALLO, Osvaldo (1972). *Teoría y creación dramáticas en Alfonso Sastre*. Madrid. Instituto de Cultura Hispánica.

— (1977). “Introducción a la dramaturgia de Alfonso Sastre”, en *Études ibériques*, XII, pp. 19-70.

O’CONNOR, Patricia y PASQUARIELLO, A. (1976). “Conversaciones con la generación realista”, en revista *Estreno*, número 2, pp. 8-28.

— (1996). *Antonio Buero Vallejo en sus espejos*. Madrid. Fundamentos.

OLIVA, César (1978). *Cuatro dramaturgos “realistas” en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas (Carlo Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)*. Murcia. Universidad de Murcia.

— (1985). “Alfonso Sastre en la tragedia compleja”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 219-222.

— (1989). *El teatro desde 1936*. Madrid. Alhambra.

- (1992). “Alfonso Sastre en la tragedia compleja”, en revista *Primer Acto*, número 242, enero – febrero. pp. 40-50.
- (1993a). “Jenofa Juncal en Leeds”, en revista *Primer Acto*, número 249, mayo – junio, pp. 20 – 22.
- (1993b). “Una noche con Sastre”, en revista *Primer Acto*, número 249, mayo – junio, pp. 23 – 24.

ORTEGA Y GASSET, J. (1958). “La idea del teatro. Una abreviatura”, en *Revista de Occidente*, número 62, pp. 20-38.

- (2007). *La deshumanización del arte*. Madrid. Espasa-Calpe

PACO, Mariano de (1984). *Estudios sobre Buero Vallejo*. Murcia. Universidad de Murcia.

- (1985). “*La tragedia fantástica, tragedia compleja*”, en revista *Primer Acto*, números 210-211, septiembre-diciembre, pp. 81-83.
- (1987). “Buero Vallejo y la tragedia”, en revista *Anthropos*, nº 79, pp. 56-58.
- (1988a). “Bio-bibliografía de Alfonso Sastre” en Alfonso Sastre, *Los hombres y sus sombras*. Murcia. Universidad de Murcia. Antología teatral española, pp. 15-24.
- (1988b). *Buero Vallejo. Cuarenta años de teatro*. Murcia. Obra Cultural de Caja Murcia.
- (1988c). “Alfonso Sastre y *Arte Nuevo*”, en *Cuadernos El público*, número 38, diciembre, pp. 29-37.
- (1989). “Procedimientos formales y simbólicos en el teatro de Buero Vallejo”, en Cuevas García, Cristóbal (ed.), 1990, *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Barcelona. Antrophos.
- (1990a). “Alfonso Sastre: ein Dramatiker im Wandel”. *Spanisches Theater im 20. Jarhundert. Gestalten und Tendenzen*, Tubinba, Francke, pp. 179-186.

- (1990b). “Un episodio murciano del teatro español de posguerra”, en *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez*. Murcia. Real Academia Alfonso X El sabio, pp. 517-524.
- (1990c). Edición, introducción y notas de *La taberna fantástica y Tragedia fantástica de la gitana Celestina*. Madrid. Cátedra.
- (1991a). “Alfonso Sastre y el teatro español (Notas a una despedida)”, en revista *Monteagudo*, 9, marzo, pp. 52-53.
- (1991b). “El último teatro de Alfonso Sastre”, en revista *Anthropos*, número 126, noviembre, pp. 43-47.
- (1992). “*El viaje infinito de Sancho Panza*. La inversión de un mito literario”, en revista *Primer Acto*, número 242, enero-febrero, pp. 56-59.
- (1993a). “Homenaje a Buero”, en revista *Primer Acto*, número 249, mayo – junio, pp. 14 – 15.
- (1993b). *Alfonso Sastre*. Murcia. Universidad de Murcia.
- (1993c). “Prólogo”. *El sueño de la razón*. Madrid. Espasa Calpe.
- (1995). “Teatro histórico y sociedad española de posguerra”. *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos*. Murcia. Real Academia Alfonso X el Sabio, pp. 407-414.
- (1996). “El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española”, en FGL. *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 19-20, pp. 271-283.
- (2000). “Buero Vallejo y el teatro histórico”, en *Las Puertas del Drama*, número 2 (primavera), pp. 12-15.
- (2003). “Autobiografía y teatro: Buero Vallejo y Alfonso Sastre”, en Romera (ed.), 2008, pp. 77-94.

PAJON MECLOY, Enrique (1986). *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*. Madrid. Autor.

- (1987). “La dialéctica de los límites en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en revista *Anthropos*, número 79, pp. 28-30.

— (1991). *El teatro de A. Buero Vallejo: marginalidad e infinito*. Madrid. Fundamentos.

PALLOTTINI, Michele. (1983). *La saggistica di Alfonso Sastr. Teoría letteraria e materialismo dialettico (1950-1980)*. Milán. Franco Angeli.

PANIAGUA MONTERO, Juan Carlos (2008). “La ética kantiana”. <http://filopauextremadura.blogia.com/2008/la-etica-kantiana.php>. Consultado el 2/01/2012.

PARIS, Carlos (1982). “El Teatro Español como experiencia de lo real”, en revista *Primer Acto*, número 196, noviembre – diciembre, pp. 10 – 26.

PASQUARIELLO, Anthony M. (1962). “Alfonso Sastre y *Escuadra hacia la muerte*”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 177-182.

PASTENA, Enrico di (2005). “Echi dell’ultimo Lorca ne La mordaza di Alfonso Sastre”, en *Revista di filología e letterature ispaniche*. VIII, pp. 131-146.

PAULINO AYUSO, José (1998). “El encerramiento, núcleo dramático en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: homenaje a Juan María Díaz Tabeada*, pp. 674-681.

— (2009). *La obra dramática de Buero Vallejo*. Madrid. Fundamentos.

PAVIS, P. (1980). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona. Paidós, edición revisada y ampliada.

PAYERAS GRAU, María (1987). “Complejidad dramática y trasfondo ético en el teatro de Buero Vallejo”, en revista *Anthropos*, número 79, pp. 58-63.

PEDRAZA JIMENEZ, F. y RODRIGUEZ CACERES, M. (1996). *Manual de literatura española XIV. Posguerra: dramaturgos y ensayistas*. Pamplona. Cénlit.

PENNINGTON, Eric (1987). “Cry of the Autcasts” en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 285-292.

— (1990). “Metatheatrical Techniques in Alfonso Sastre’s *Jenofa Juncal*”, en revista *Gestos*, número 10, pp. 77-89.

PEREZ BOWIE, José Antonio (1992). “Sobre pragmática del texto teatral: *El hablante dramático básico* en el teatro de Alfonso Sastre”, en *Homenaje a Don Eugenio de Bustos II*. Salamanca. Universidad, pp. 235-249.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo (1971). “Buero Vallejo: Teatro político”, en revista *Yorick*, marzo, pp. 6-10.

PÉREZ, Manuel (1992a). “Las teorías teatrales durante el período de transición política”, en *Revista de Estudios Teatrales*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, número 1, junio, pp. 107 – 113.

— (1992b). “Escenogramas postteatrales. Una visión inédita del texto teatral”, en *Revista de Estudios Teatrales*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá, número 1, junio, pp. 181 – 200.

PÉREZ MINIK, Domingo (1960). “Libertad y compromiso del drama moderno”, en revista *Primer Acto*, número 15, agosto, pp. 3-5.

— (1961a). “Teatro europeo contemporáneo. Madrid. Guadarrama.

— (1961b). “Buero Vallejo o la restauración de la máscara”, en *Teatro europeo contemporáneo: Su libertad y compromisos*. Madrid. Guadarrama, pp. 381-396.

— (1967). “Alfonso Sastre, ese dramaturgo español desplazado, provocador e inmolado”, en *Alfonso Sastre, Obras completas I*. Madrid. Aguilar, pp. 9-31.

PÉREZ RASILLA, Eduardo (1993). “El relevo pendiente”, en revista *Primer Acto*, número 249, junio, pp. 26 – 30.

PÉREZ-STANFIELD, María Pilar (1983). *Direcciones de teatro español de posguerra: Ruptura con el Teatro Burgués y Radicalismo Contestatario*. Madrid. Porrúa.

— (1989). “El héroe en las `tragedias complejas´ de Alfonso Sastre”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Sebastián Neumeister (coord.), 1991, Vol. II, pp. 327-336.

— (1992). *Primer Acto*, 242. “Alfonso Sastre frente a la tradición teatral española”. [Monográfico].

PIQUÉ, Antonio (1969). “Una cierta esperanza. En *La red*, de Alfonso Sastre”. *Homenaje a José Alsina*. Barcelona. Ariel, pp. 191-200.

PISCATOR, Edwin (1976). *Teatro político (Prólogo de Alfonso Sastre)*. Madrid. Ed. Ayuso.

PLATÓN (1984). *Diálogos (Prólogo de Luis Alberto de Cuenca)*. Madrid. Edaf.

PONCE, Fernando (1967). *Brecht y la técnica de la distanciación*. Madrid. Separata de la revista “Punta Europa”.

POSADA, Francisco (1967). “Vanguardia y arte realista” en Rodríguez, J.C. (ed.), 1998, pp. 239-283.

PRAAG CHANTRAINE, Jacqueline (1961). “Tendentes du Théâtre espagnol d’aujourd’ hui”, en *Synteses*, 178, pp. 111-121 y 179, pp. 278-288.

PRONKO, Leonard C. (1960). “The revolutionary theatre of Alfonso Sastre”, en *Tulane Drama Review*, V. 2, pp. 111-120.

PUENTE SAMANIEGO, Pilar de la (1988). *A. Buero Vallejo: proceso a la historia de España*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

QUINTO, José María de (1964a). “Breve historia de una lucha”, En AA. VV., *Alfonso Sastre*, Teatro. Madrid. Taurus. “El mirlo blanco”.

— (1964b). “Breve historia de una lucha”, cit. también en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 17-22.

— (1967). “El tragaluz de B. Vallejo”, en revista *Ínsula*, número 252, noviembre, pp. 15-16.

RAGUÉ ARIAS. J. M. (1996). *El Teatro del fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona. Ariel.

REYES, Carlos José (1981). “Teatro y proceso político”, en revista *Primer Acto*, número 187, diciembre – enero, pp. 25 – 45.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1983). *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid, Alianza.

RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo (1973). *Teatro español contemporáneo*. Madrid. Epesa.

RODRÍGUEZ BUDED, Ricardo (1968). “Encuesta sobre la situación del teatro en España”, en revista *Primer Acto*, números 100-101, noviembre-diciembre, pp. 52-69.

RODRÍGUEZ, Juan C. (1998). *Brecht, siglo XX*. Granada. Comares.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María (1968). “La tradición burguesa frente al realismo”, en revista *Primer Acto*, número 102, septiembre, pp. 30-31.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1967). “Tres aspectos de una misma realidad en el teatro español contemporáneo: Buero, Sastre, Olmo”, en revista *Hispanofilia*, número 31, pp. 43-58.

— (1986). *Literatura fascista española*. Madrid. Akal

RODRÍGUEZ RICHART, José (1989). “Recepción del teatro de Antonio Buero Vallejo en Alemania.”, en Paco, Mariano de y Díez Revenga, F.J. (eds.), 2001 *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*. Murcia. CajaMurcia, pp. 187-224.

— (2005). “El tragaluz, de Antonio Buero Vallejo. Un análisis textual”, en *Revista hispánica de Flandes y Holanda*, número 27, pp. 73-87.

ROMERA CASTILLO, José (1980). *Semiótica literaria y teatral en España*. Kassel, Reichenberger.

— (2002). “Antonio Buero Vallejo, dramaturgo universal”, en revista *Monteagudo*, número 7, pp. 199-206.

— (2003). *Teatro y memoria de la segunda mitad del S. XX*. Madrid. Visor Libros. UNED.

ROMERO MARCO, Álvaro (2005). “Reírse, pero con pena. Intelectualidad y utopía en la tragedia compleja”, en José A. Ascunce (coord.). *Alfonso Sastre en el laberinto del drama*. Hondarribia, Hiru, 2007, pp. 73-99.

RUGGERI MARCHETTI, Magda (1975). *El teatro di Alfonso Sastre*. Roma. Bulzoni.

- (1979a). “La tragedia compleja. Bases teóricas y realización práctica en *El camarada oscuro* de Alfonso Sastre”, en *Pipirijaina Textos*, número 10, septiembre-octubre, pp. 2-9.
- (1979b) “La tragedia compleja. Bases teóricas y realización práctica en *El camarada oscuro* de Alfonso Sastre”, cit. también en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 251-264.
- (1981). *Il teatro di Antonio Buero Vallejo o il processo verso la verità*. Roma. Bulzoni.
- (1982). “Elementi paralinguistici nel teatro di Alfonso Sastre”. *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo*. Roma, Cadmo, pp. 65-74.
- (1986). “*La taberna fantástica*: Texto y realización escénica”, en revista *Campus*, marzo. Murcia. Universidad de Murcia, pp. 12-13.
- (1987) “La mujer en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en revista *Antrophos*, número 79, pp. 37-41.
- (1988). “La tragedia compleja en sus mejores realizaciones”, en *Cuadernos El Público*, número 38, pp. 61-75.
- (1992). “L’importanza del codici paraverbali nel teatro di Alfonso Sastre”. *Alma Mater Studiorum*, V. I, pp. 171-181.
- (1993). *Studi sul teatro spagnolo del novecento*. Bolonia. Pitágora Editrice.
- (1999). “Itinerario creativo de una actividad dramática”, en José A. Ascunce (coord.). *Once ensayos en busca de un autor: Alfonso Sastre*. Hondarribia, Hiru, pp. 13-48.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1974). “Prolegómenos a un estudio del Nuevo Teatro Español”, en revista *Primer Acto*, número 173, octubre, pp. 4 – 7.

- (1978). *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid. Cátedra.
- (1986). *Historia del teatro español. S. XX*. Madrid. Cátedra.

— (1989). “Teatralidad y espectáculo en la obra de Buero Vallejo. En Cuevas García, Cristóbal (ed.), 1990, *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Barcelona. Antrophos.

RUPLE, Joelyn (1971). *Antonio Buero Vallejo. The first fifteen years*. Nueva York. Eliseo Torres & sons.

SACKETT, Theodore Alan (1980). “Prólogo patético”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 161-169.

SALVAT, Ricard (1966). *El teatre contemporani*. Vol II. Barcelona. Edicions 62.

SALVAT I FERRÉ, Ricard (1987). “Buero desde la representación escénica”, en revista *Antrophos*, número 79, pp. 42-46.

SAN MIGUEL, Ángel (1985). “M. Servet y G. Galilei. Un diálogo correctivo de Alfonso Sastre con Bertolt Brecht.”, *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jarhundert. Festschrift für Franz Rauhut*. Tubinga, Guter Narr, pp. 267-277.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1989). “Naturalismo y simbolismo escénicos en *Historia de una escalera*”, en Cuevas García, Cristóbal (ed.), 1990, *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Barcelona. Antrophos.

SÁNCHEZ VIDAL, A. (1981). *Época Contemporánea (1914 – 1939)*. Barcelona. Crítica. En *Historia y crítica de la literatura Española*. Coordinada por Francisco Rico. Vol. VII / 1.

SANTIAGO BOLAÑOS, M^a Fernanda (1995). “La soledad y el verso: sobre la experiencia trágica en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en *Revista de estudios teatrales*, números 6-7, pp. 193-200.

— (2004). *La palabra detenida. Una lectura del símbolo en el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Murcia. Universidad de Murcia.

SANTONJA, Gonzalo (1981). “La voz velada, la voz de fondo de Alfonso Sastre”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 23-27.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1984). *Literatura actual*. Barcelona. Ariel.

— (1999). *Época Contemporánea (1939 – 1975)*. Barcelona. Crítica. En *Historia y crítica de la literatura Española*. Coordinada por Francisco Rico. Vol. VIII / 1.

SASTRE, Alfonso (1949). “Llamada al frente teatral”, en revista *Ínsula*, junio, [monográfico].

— (1950). Y de Quinto, J. M. “Manifiesto del T.A.S (Teatro de Agitación Social)”, en revista *La Hora*, octubre, pp. 5-10.

— (1951). “Los autores españoles ante el teatro como `arte social””, en *Correo Literario*, pp. 41-50.

— (1957) “El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre”, en revista *Primer Acto*, número 5, noviembre-diciembre.

— (1958). “Para una “metahistoria” del arte contemporáneo”, en revista *Acento cultural*, diciembre, pp. 63-66.

— (1959a) “Catorce años”, en revista *Primer Acto*, número 11, noviembre-diciembre.

— (1959b). “El teatro de Alfonso Sastre visto por Alfonso Sastre”, en revista *Primer Acto*, número 11, noviembre – diciembre, p. 1.

— (1960a). “Primeras notas para un encuentro con Bertolt Brecht” en revista *Primer Acto*, número 13, marzo – abril.

- (1960b). “Teatro imposible y pacto social”, en revista *Primer Acto*, número 14, mayo-junio, pp. 1-2.
- (1960c). “A modo de respuesta”, en revista *Primer Acto*, número 16, septiembre – octubre, pp. 1 – 2.
- (1960d) “Teatro de la realidad”, en revista *Primer Acto*, número 18, diciembre, pp. 1 – 2.
- (1960e). y DE QUINTO, José María. “Declaración del G.T.R.”, en revista *Primer Acto*, número 16, septiembre – octubre, pág. 45.
- (1961). *Documento sobre el teatro español redactado por el G.T.R. de Madrid*. Madrid, noviembre.
- (1965). “Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia”, en revista *Primer Acto*, número 61, pp. 7-8.
- (1970). *La revolución y la crítica de la cultura*. Barcelona. Grijalbo.
- (1978). *Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica I: crítica de la imaginación*. Barcelona. Grijalbo.
- (1979). *Teatro político*. Donostia. Hordago.
- (1980). *Lumpen, marginación y jeringonza*. Madrid. Legasa.
- (1982). *Escrito en Euskadi*. Madrid. Revolución.
- (1985). “Una ronda por mi cuenta”, en revista *Primer Acto*, número, 1985, pp. 84-86.
- (1988). “Sobre el realismo. Ni ángel ni demonio”, en revista *Primer Acto*, número 226, noviembre-diciembre, pp. 86-89.
- (1991). “Notas para una sonata en mi (menor)”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 29-46.
- (1992). *Prolegómenos a un teatro del porvenir*. Guipúzcoa. IRU Ensayo.
- (1993). *Drama y Sociedad*. Guipúzcoa. IRU Ensayo.
- (1994). *¿Dónde estoy yo?.* Hondarribia. Hiru.
- (1995). *La revolución y la crítica de la cultura*. Guipúzcoa. IRU Ensayo.
- (1998). *Anatomía del Realismo*. Guipúzcoa. IRU Ensayo.

- (2000). *El drama y sus lenguajes I*. Hondarribia. Hiru.
- (2001). *El drama y sus lenguajes II*. Hondarribia. Hiru.
- (2002a). *Los intelectuales y la Utopía*. Madrid. Debate.
- (2002b). *Ensayo sobre lo cómico*. Hondarribia. Hiru.
- (2002c). *Limbus o los títulos de la Nada*. Hondarribia. Hiru.
- (2003a). *La batalla de los intelectuales*. Cuba.
- (2003b). *Manifiesto contra el pensamiento débil*. Hondarribia. Hiru.
- (2003c). *Cuatro dramas en la brecha*. La Habana. Ed. Alarcos.
- (2003d). *Las dialécticas de lo imaginario*. Hondarribia. Hiru.
- (2004a). *El retorno de los intelectuales*. (Coautor). Hondarribia. Hiru.
- (2004b). *Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica II: las dialécticas de lo imaginario*. Hondarribia. Hiru.
- (2005). *De la posmodernidad a la neohistoria*. Hondarribia. Hiru.
- (2007a). *Grandes paradojas del teatro actual*. Hondarribia. Hiru.
- (2007b). *El autor y su sombra: El rincón del no*. San Sebastián. Artezblai.
- (2008). *Pirandello no tiene la culpa*. Hondarribia. Hiru.
- (2010a). *Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica III: imaginación, retórica y utopía*. Hondarribia. Hiru.
- (2010b). *Ensayando el futuro: tres ensayos para mañana*. Hondarribia. Hiru.

S. A. (1995). “La Crítica, ciencia o arte”, en revista *Primer Acto*, número 258, mayo-junio, pp. 44 – 47.

SCARAMUZZA VIDONI, Mariarosa (1978). “Immaginazione e libertà nella ricerca teatrale di Alfonso Sastre”, en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, XXXI, pp. 329-344.

SCHEVILL, Isabel Magaña de (1959). “Lo trágico en el teatro de Buero Vallejo”, en revista *Hispanofilia*, número 7, pp. 51-58.

SCHWARTZ, Kessel (1967). "Tragedy and the Criticism of Alfonso Sastre". *Symposium*, XXI, pp. 338-346.

— (1968). "Posibilismo and Imposibilismo. The Buero Vallejo-Sastre polemic", en *Revista Hispánica moderna*, XXXIV, pp. 436-445.

SCIALDONE, Pierluigi. (1984). *Caratteri e figure muliebri nel teatro di Alfonso Sastre*. Florencia. Universita degli Studi.

— (1992). *Alfonso Sastre. De la polémica al ensayo*. Suplementos Anthropos.

SEATOR, Lynette (1974). "Alfonso Sastre's `Homenaje a Kierkegaard`": *La sangre de Dios*", en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 193-200.

SELDEN, Raman (1993). *La teoría literaria contemporánea*. Ariel. Barcelona.

SERRANO, Virtudes (1988a). "De Lope de Vega a Alfonso Sastre: *Asalto a una ciudad*", en revista *Campus* (Universidad de Murcia), 27, noviembre, pág. 11.

— (1988b). "De Lope de Vega a Alfonso Sastre: *Asalto a una ciudad*", cit. también en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 247-250.

— (1996). "Alfonso Sastre, una nueva etapa", en *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*. I, pp. 63-68.

— (2002). "Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida), de Alfonso Sastre" en *Las puertas del drama: revista de la Asociación de autores de teatro*, 11, pp. 43-45.

— (2006). "*¡Han matado a Prokopius!* Ficción y realidad de Alfonso Sastre", en *Alfonso Sastre Teatro escogido*, 2, cit. en Javier Villán, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, pp. 569-577.

SERVET, M. y Galilei, G. (1985). "Un diálogo correctivo de Alfonso Sastre con Bertolt Brecht", en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 223-235.

SITO ALBA, M. (1987). *Análisis de la Semiótica Teatral*. Madrid. U.N.E.D.

SORDO, Enrique (1967). “El teatro español desde 1936 hasta 1966”, en *Historia general de las literaturas hispánicas*. T. VI. Barcelona. Vergara.

SOREL, Andrés (2006). “Introducción a *Los últimos días de Emmanuel Kant*”, en Alfonso Sastre, en *Teatro escogido*, 2, cit. en Javier Villán, Madrid. Asociación de Autores de Teatro, pp. 307-314.

SPANG, Kurt (1990). “Alfonso Sastre y el teatro épico de Bertolt Brecht”, en AA.VV., *Europa en España-España en Europa (simposio internacional de Literatura Comparada)*. Barcelona, pp. 255-271. PPU-Universidad de Aquisgrán-Universidad de Navarra.

— (1991). *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona. Eunsa.

— (1993). *Géneros literarios*. Madrid. Síntesis.

SZONDI, P. (1956 y 1961). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona. Destino.

THOSS, Michael (1994). *Brecht para principiantes*. Buenos Aires. Era naciente.

TORO, F. de (1987). *Del texto a la puesta en escena. Ensayos de semiología teatral: teoría y práctica*. Buenos Aires, Galerna.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1956) *Panorama de la literatura contemporánea*. Madrid. Edic. Guadarrama.

— (1962). “Nota de introducción al teatro de Buero Vallejo”, en revista *Primer Acto*, número. 38, pp. 11-14.

— (1968a) *Teatro español contemporáneo*. Madrid. Edic. Guadarrama.

— (1968b) “Antonio Buero Vallejo”, en *Teatro español contemporáneo*. Madrid. Guadarrama.

TORRES MONREAL, Francisco (1993). “Buero por Buero” (entrevista), en Colección “*Damos la palabra*”- *Ensayo*-. Madrid. Asoc. Autores de Teatro.

TRECCA, Simone (2012). *Silencios, ecos, voces. El proceso de dramatización en las reescrituras para el teatro de Antonio Buero Vallejo*. Vigo. Academia del Hispanismo.

TRIVIÑOS, Gilberto (1973). “Alfonso Sastre y el realismo profundo. (Una poética en la España de posguerra)”. *Estudios Filológicos*, 9.

UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica Teatral*. Madrid. Cátedra.

— (1997). “La escuela del espectador”, en revista *Leer teatro* 2, pp. 25-32. Madrid. Publicaciones de la ADE.

UCCHINO, Donatella (1999). “Las tragedias complejas de Alfonso Sastre: espectáculos para leer”, en José Ángel Ascunce (ed), 1999, *Once ensayos en busca de autor: Alfonso Sastre*, Hondarribia. Hiru, pp. 257-303.

URBANO, Victoria (1972). *El teatro español y sus directrices contemporáneas*. Madrid. Editora Nacional.

USCATESCU, George (1968). *Teatro occidental contemporáneo*. Madrid. Ed. Guadarrama.

VALBUENA PRAT, Ángel (1956a). *Historia del teatro español*. Barcelona. Noguer.

— (1956b). “En la mitad del siglo XX: Buero Vallejo y el teatro de la angustia”, en *Historia del teatro español*. Barcelona. Noguer.

VELTRUSKY, J. (1990). *El drama como literatura*. Buenos Aires. Galerna.

VERDÚ de Gregorio, Joaquín (1977). *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo*. Madrid. Ariel.

VICENTE HERNANDO, César de (1991a). “¿Has entendido ya que YO eres TÚ también? Notas a la poesía de A. Sastre”, en revista *Anthropos*, número 126, pp. 47-56.

- (1991b). “Teoría y crítica de la imaginación: un trabajo de praxis dialéctica”, en revista *Anthropos*, número 126, pp. 70-74.
- (1992a). “Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del S. XX en España”. *Estudios Teatrales*. Serv. Publicaciones Universidad de Alcalá, número 1, junio, pp. 123 – 140.
- (1992b). “Bibliografía cronológica de la obra de Alfonso Sastre (1945-1991)”, en revista *Anthropos*, 30, pp. 161-174.
- (1993). “Los quince sonetos inauditos de Alfonso Sastre: Historia, literatura y revolución”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 101-110.
- (1995). “Las otras escrituras de Alfonso Sastre (Un enfoque histórico)”, en Eva Forest, (coord.), 1997, *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*. Hondarribia, Hiru.
- (1997). “Las otras escrituras de Alfonso Sastre (Un enfoque histórico)”, en Eva Forest, (coord.), 1997, *Alfonso Sastre o la ilusión trágica*. Hondarribia, Hiru, pp. 171-189.
- (1998). “Las imágenes de Brecht: Lecturas conflictivas de su obra en un mundo dividido (los últimos diez años)” en Rodríguez, J.C. (ed.), 1998, pp. 407-427.

VICENTE MOSQUETE, José Luis (1987). “Antonio Buero Vallejo, sonrisas y lágrimas” (entrevista), en *Antonio Buero Vallejo*. Premio Miguel de Cervantes, 1987. Madrid. Ministerio de Cultura, pp. 41 – 56.

— (1988). “Alfonso Sastre: Un largo viaje desde Madrid a Euskadi”, en *Cuadernos El Público*, 38, dic. pp. 5-27.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (1991). “Introducción al estudio de la recreación de los mitos literarios en el teatro de postguerra española”, en revista *Segismundo*, números 37-38, pp. 183 –208.

VILLÁN, Javier (2006). *Coordinación e introducción a Alfonso Sastre. Teatro escogido*, 2. Madrid. Asociación de Autores de Teatro.

VILLANUEVA, D. y otros (1999). *Los nuevos nombres (1975 – 1990)*. Barcelona. Crítica. En *Historia y Crítica de la literatura Española*. Coordinado por Francisco Rico. Vol. IX.

VILLEGAS, Juan (1967). “La sustancia metafísica de la tragedia y su función social: *Escuadra hacia la muerte* de Alfonso Sastre”, en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 183-192.

— (1971). “La acción como búsqueda de la existencia auténtica: *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre”, en *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile. Ed. Universitaria, pp. 112-124.

— (1986a). “*La Celestina* de Alfonso Sastre: niveles de intertextualidad y lector potencial”, en revista *Estreno*, X, 1, pp. 40-41.

— (1986b). “*La Celestina* de Alfonso Sastre: Niveles de intertextualidad y lector potencial, cit. también en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 265-268.

— (1990). “El regreso a la palabra en el teatro de Alfonso Sastre: posmodernidad o fracaso teatral”, en *Espacio teatral*, IV, 6-7. Buenos Aires, pp. 29-34.

— (1991a). “Humor, sexualidad y desengaño en *La Celestina* de Alfonso Sastre”, en revista *Anthropos*, 126, pp. 57-59.

— (1991b). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa. Girol Books.

VOGELEY, Nancy (1987). “The Picaresque Tradition Updated: Alfonso Sastre’s *Lumpem, marginación y jerigonça*” en Paco, Mariano de (ed.), 1993, pp. 65-80.

VV. AA. (1964). *Alfonso Sastre. Teatro*. Madrid. Taurus.

VV.AA. (1968). “Encuesta sobre la situación del teatro en España. Autores, críticos y directores”, en revista *Primer Acto*, número 102, septiembre, pp. 52 – 69.

VV. AA. (1987). *Antonio Buero Vallejo*. Barcelona. Anthropos.

VV. AA. (1992). *Introducción a la Semiótica*. Madrid. Cátedra.

VV.AA. (1992). Monográfico: “Alfonso Sastre frente a la tradición teatral española”, en revista *Primer Acto*, número 242, enero-febrero.

VV. AA. (2003). *Buero después de Buero*. Toledo. Junta de Comunidades de Castilla La Mancha.

VV.AA. (2004). *Historia y antología del teatro español de posguerra*. Madrid. Fundamentos.

VV. AA. (2008) *Teatro español: Autores clásicos y modernos*. Madrid. Fundamentos. Edición de Fernando Doménech.

WEINGARTEN, Barry E. (1993). “Variations of the *Fuenteovejuna* Theme: Alfonso Sastre’s *Tierra roja*”, en revista *Letras peninsulares*, noviembre, pp. 363-371.

WEKWERTH, Manfred (1967). “Hallazgo de una categoría estética” en Rodríguez, J.C. (ed.), 1998, pp. 291-304.

WILLIAMS, Raimond (1975). *El teatro de Ibsen a Brecht*. Barcelona. Edic. Península.

YNDURÁIN, D. (2000). *Época Contemporánea (1939 – 1980)*. Barcelona. Crítica. En *Historia y Crítica de la literatura Española*. Coordinado por Francisco Rico. Vol. VIII.

ZARCO, Francisco y ESPEJO, Fernando (1961). *Bertolt Brecht o un teatro de transposición*. Toledo. Edic. particular.

ZAVALA, Carmen (2011). “El sentido de la ética”, en <http://www.zavala.de/carmen/SetidoEtica.htm>. Consultado el 10/02/2011.

ZAVALA, Iris M. (1982). *Romanticismo y Realismo*. Barcelona. Crítica. En *Historia y Crítica de la literatura Española*. Coordinado por Francisco Rico. Vol. V.

— (1994). *Romanticismo y Realismo. Primer suplemento*. Barcelona. Crítica. En *Historia y Crítica de la literatura Española*. Coordinado por Francisco Rico. Vol. V / 1.