

## RESUMEN

Nos proponemos presentar un avance del proyecto Nº 593 del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, *Metatexto teórico en la dramaturgia española contemporánea*. (Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, José Sanchis Sinisterra). A tal efecto realizaremos una lectura del metatexto teórico inferido de la escritura dramática de Buero, reconocida como teatro histórico, centrándonos en dos órdenes de cuestiones: 1) la configuración del modelo discursivo bueriano, atendiendo especialmente a la genericidad. Dicho de otra manera, estableceremos los cambios que se operan al modificarse el episodio *histórico* (*Un soñador para un pueblo*), en fantasía (*Las Meninas*, *El sueño de la razón*, *La detonación...*). 2) Relaciones entre dicho modelo y los cánones vigentes en el corpus discursivo español (tragedia, farsa, alegoría, esperpento).

El examen de los dos ejes intrametatextuales y su confrontación con metatextos explícitos del propio dramaturgo, permite diseñar la teoría de Buero Vallejo sobre el teatro histórico. Pero además, y este hecho no es menos importante que el anterior, dicha teoría se constituye en un referente valioso para el estudio comparativo del amplísimo espectro del teatro histórico latinoamericano.

## ABSTRACT

*We intend to present an advance report of the Research Project N. 593 of Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, Theoretical metatext in the Spanish contemporary playwriting. (Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, José Sanchis Sinisterra). To this end we will carry out a reading of the theoretical metatext inferred from Buero's dramatic writing recognized as **historical theater**, focusing on two kinds of questions: 1) the configuration of Buero's discursive model, considering establish the changes brought about when the **historical episode** is modified (*Un soñador para un pueblo* in **fantasy** (*Las Meninas*, *El sueño de la razón*, *La detonación...*). 2) Relations between this model and the canons present in the Spanish discursive corpus (tragedy, farce, allegory, esperpento).*

*The analysis of the two intrametatextual axes and their comparison with the playwright's explicit metatexts permit us to design Buero Vallejo's theory on the historical theater. In addition to this, and this fact is not less important than the previously mentioned, the theory constitutes a worthwhile contribution for the comparative study of the wide-ranging Latin American historical theater.*

---

\* Consejo de Investigación- Universidad Nacional de Salta.

---

**TEORÍA Y EXPERIMENTACIÓN**

El teatro de Antonio Buero Vallejo (1) con sus cincuenta años de existencia se ha convertido en la historia viva del teatro español. Buero escribe su primer drama, *En la ardiente oscuridad*, en 1946, apenas salido de la cárcel. Entonces dijo que en los difíciles años de la posguerra, “cabía callarse; cabía irse [...] y cabía, pese a todo, intentar hablar, expresarse.” (de Paco, 1987, 56). La censura y la indiferencia acallaron voces como las de Alfonso Sastre; otros dramaturgos, como Max Aub, tomaron el camino del exilio; Buero tomó la última alternativa y desde entonces no ha dejado de activar la memoria colectiva de los españoles resignificando en su escritura la tragedia griega. Para Buero el meollo de lo trágico es la esperanza, por lo cual siempre ha escrito “tragedias esperanzadas” (Buero Vallejo, 1958, 63-87) con un planteo ético al servicio de la libertad y dignidad humanas:

Pese a toda duda, creo y espero en el hombre, como creo y espero en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad. Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre: hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a las más graves pero esperanzadas interrogaciones (Buero Vallejo, 1975, 6).

El oximoron *tragedias esperanzadas* sintetiza el pensamiento bueriano expuesto en conferencias, entrevistas y congresos y que llevó a la práctica en su escritura dramática. Contrariando las ideas tópicas sobre la tragedia, elaboradas a partir del *corpus* griego clásico, no postula para el hombre un universo cerrado, sin salida, sino un permanente conflicto entre un destino ineluctable y la esperanza que lo combate.

Buero cree en el hombre y en que sus acciones tienen solución pese a la maraña de errores que lo envuelven, creada por él mismo. A pesar de ello “lo trágico incluye en sí la esperanza de romper los círculos viciosos del destino [...] surgidos de las propias limitaciones del ser humano [...]” (Abad, 1990, 278).

En forma unánime se ha reconocido la coherencia de sentidos de su escritura, coherencia que también comprende su reflexión teórica sobre la tragedia, que ha sido analizada extensamente por la crítica.

Por otra parte, en una entrevista, el dramaturgo enfatizó el carácter **experimental** de su dramaturgia (2) (Trancón, 1982, 11), hecho que demuestra la profunda imbricación que existe entre su teoría teatral y su práctica escritural.

A la luz de estas consideraciones, toda lectura de la dramaturgia bueriana tiene que transitar por este doble registro. No obstante, el trabajo crítico que se ha ocupado de la teoría bueriana, ha interpretado los metatextos explícitos del dramaturgo (prólogos, notas, ponencias leídas en congresos, ensayos...) “aplicándolos” a su práctica dramaturgica.

Para abordar la misma cuestión, proponemos seguir otro trayecto: construir el metatexto teórico **implícito** en su escritura dramática y confrontarlo con su metatexto explícito, porque consideramos que, a pesar de ser un modo de acercamiento escasamente utilizado para la formulación de teorías en el campo de

la dramaturgia, resulta una forma muy productiva para la interpretación de la problemática que nos preocupa.

Por consiguiente, en un segmento de la textualidad bueriana, reconocida como **teatro histórico**, trabajaremos ese indisoluble plano escritural (texto/metatexto), centrándonos en dos órdenes de cuestiones: la configuración del paradigma del teatro histórico y las relaciones entre dicho modelo y los cánones vigentes en el sistema teatral español.

## METATEXTO IMPLÍCITO

Buero en sus primeros dramas como *Historia de una escalera* (1949), *En la ardiente oscuridad* (1950), *Madrugada* (1953), *Hoy es fiesta* (1956) refiere el presente de la vida española. A partir de *Un soñador para un pueblo* (1958) su dramaturgia también se va a referir al presente pero apelando al teatro histórico, para que el pasado pueda ser utilizado por los espectadores para esclarecer situaciones actuales.

*Un soñador para un pueblo* se sitúa en la España dieciochesca, en los días previos al motín que marcará el alejamiento del poder de Esquilache, el ministro de Carlos III, quien fracasa en su sueño de modernizar a su patria.

*Las Meninas* (1960), escenificación del cuadro homónimo, se centra en la asfixiante atmósfera represiva -Inquisición, censura- que es enfrentada por Diego Velázquez, pintor oficial de la corte de Felipe IV.

La acción de *El concierto de San Ovidio* (1962) transcurre en París en 1771, durante los años previos al estallido de la Revolución que determinará un nuevo orden en occidente.

*El sueño de la razón* (1970), que tiene como protagonista a Goya, transcurre en 1823, uno de los años más violentos de la dictadura de Fernando VII.

Finalmente *La detonación* (1977) escenifica el recuerdo que hace Larra, lúcido testigo de la historia española de las primeras décadas del siglo XIX, de su vida de escritor, los minutos previos a su suicidio(3).

Salvo *El concierto de San Ovidio*, que pareciera no tener ninguna relación con los restantes, todos los textos del *corpus* teatro histórico, considerados conjuntamente como un macrotexto, abordan *el problema de España*, buceando en los puntos de inflexión de la historia nacional: las sombras de la denominada época áurea, signada por el fanatismo, la crueldad y la hipocresía, según expresiones de Buero (1987, 25), al recibir el Premio Cervantes en 1986; el modelo de una España soñada por los ilustrados; el enfrentamiento de liberales y realistas -representados respectivamente por Goya y Fernando VII- durante el período más negro del absolutismo y por último, la transición hacia una monarquía liberal durante el post-absolutismo, cifrada en los instantes finales de la vida de Fígaro, el satírico Larra.

Una interpretación totalizadora del macrotexto permite inferir que Buero experimentó por lo menos tres configuraciones de teatro histórico: el episodio, la parábola y la fantasía.

*Un soñador para un pueblo* se subtitula *versión libre de un episodio histórico en dos partes*; *El concierto de San Ovidio*, *parábola*; *Las Meninas*, *El sueño de la*

*razón* y *La detonación*, respectivamente, *fantasías*. Una observación general que puede hacerse sobre estos paratextos, es que todos ellos operan como indicadores de lectura para determinar modalidades de la discursividad que nos ocupa.

### EL EPISODIO HISTÓRICO

La primera configuración es la más apegada al paradigma tradicional del teatro histórico, porque Buero la interpreta como **transposición testimonial** de un acontecimiento que se supone conocido por todos. No obstante, también el paratexto «advierte» que la obra es historia ficcionalizada, al calificarla como *versión libre*, es decir como variación del discurso histórico, tal como ocurre con el personaje de Fernandita, que representa el pueblo que debe ser «civilizado», según la óptica ilustrada.

### LAS FANTASÍAS

Con las **fantasías** Buero introduce cambios sustanciales en su configuración inicial. La semiosis de los procesos históricos se concentra en figuras paradigmáticas -el artista y el intelectual- profundamente arraigadas en el imaginario colectivo. Desde la soledad más dolorosa (Velázquez), desde el enclaustramiento en la sordera (Goya) y desde el desenmascaramiento de la mentira e hipocresía (Larra), se plantean conflictos trágicos con resquicios para esperar un mejoramiento de la condición humana y de un mundo que supere el terrorismo de estado, la censura y la muerte.

Se ha producido por consiguiente una modificación sustancial en la dramatización del acontecimiento histórico al prevalecer en la conducta de los protagonistas la introspección, el inconsciente, el delirio y hasta la locura. Por otra parte, en forma nítida se establecen los «puentes» entre el pasado y el presente como se lo hace saber explícitamente al público Martín, el mendigo ciego, en la escena inicial de *Las Meninas*; rompiendo la ilusión de la «cuarta pared» dice: «Se cuentan las cosas como si ya hubiesen pasado y así se soportan mejor. (Al público.) Con que me vuelvo a vuestras mercedes y digo: aquel año del Señor de 1656...» (107). En las tragedias históricas que Buero denomina “fantasías” el dramaturgo **inventa** llenando los blancos del discurso historiográfico o utilizando como **documentos** los textos que produjeron los sujetos históricos Velázquez, Goya, Larra. De este modo se incorporan, proyectadas en el fondo del escenario, en diversos tramos de *El sueño de la razón*, algunas de las *pinturas negras* (como *Aquelarre*, *Saturno*, *Las fisgonas*, *Asmodea*) y grabados de la serie *Caprichos*, como el que lleva la leyenda *El sueño de la razón engendra monstruos*, para explicar, no solamente rasgos del personaje dramático, sino también los de una España escindida en dos bandos políticos irreconciliables: liberales y absolutistas.

Como Goya en sus pinturas y aguafuertes, Buero lanza una despiadada denuncia contra la dictadura franquista. El delirante bestiario que aparece en el episodio en que Goya dormita sobre su mesa de trabajo, cuando irrumpen violentamente unos hombres con máscaras de murciélago, cerdos y gato, que emiten chillidos estridentes, **dice** que el hombre está por debajo del nivel que la razón le señala imperativamente.

Se pueden reconocer dos tendencias opuestas dentro del tipo textual de la fantasía; *Las Meninas* se encuadra en un paradigma clásico. Pedro, cuando ve un boceto del futuro cuadro *Las Meninas* dice: «Un cuadro **sereno**, pero con toda la tristeza de España dentro» (174, subrayado nuestro).

*El sueño de la razón* incorpora procedimientos grotescos como la animalización, lo monstruoso y el clima de pesadilla que están en la sátira desmesurada de los *Caprichos* y en el furor alucinante de las pinturas negras.

## LA PARÁBOLA

La parábola es la tercera configuración del teatro histórico bueriano. «Parábola» quiere decir comparación, lectura en dos niveles. El teatro parabólico - género de doble fondo que aparece en épocas caracterizadas por profundos debates ideológicos- postula un espectador capaz de construir el relato perceptible y evidente y también el relato oculto, como ocurre en el teatro de Brecht (Pavis, 1983, 346).

El paratexto de *El concierto de San Ovidio* establece un contrato de lectura, porque el dramaturgo «[...] busca crear un paralelismo entre el *ancien régime*, que había de caer con la revolución francesa de 1789, y el régimen de Franco en la época de 1962» (Johnston, 1991, 15). «En 1771, quizá igual que en 1962, se respiraban vientos de cambio» (Ibid., 17).

Doménech incluye a *El concierto...* dentro del teatro histórico, con algunas reservas; reconoce la historicidad de la fábula -la orquestina bufa de ciegos que en la feria de San Ovidio de París, en 1771, impulsó a Valentín Haüy a dedicar su vida a la educación de los invidentes- pero señala que los acontecimientos «no son de la historia de España»; los protagonistas son seres corrientes «cuya vida y carácter ha inventado el autor». (R. Doménech, 1990, 21).

En nuestra opinión la lectura de Doménech no percibe la nueva configuración del paradigma del teatro histórico de Buero Vallejo. Al tomar el dramaturgo como base documental de su obra un grabado del siglo XVII, en el que se muestra la humillación de una orquestina de músicos ciegos sometida cruelmente por un empresario parisino, «desentierra» un texto cultural olvidado, proponiendo simultáneamente nuevos caminos para el teatro histórico.

## METATEXTO EXPLÍCITO

La reflexión teórica de Buero Vallejo sobre el teatro histórico -que conforma, como ya dijimos, un segundo registro escritural- se manifiesta en una ponencia titulada precisamente «*Acerca del drama histórico*» y que el propio dramaturgo leyó en el I Encuentro de Teatro España-América Latina, celebrado en Cádiz, en 1980. El principio que sostiene su andamiaje teórico es el carácter ficcional del teatro histórico:

Por ser teatro y no historia, es además el teatro histórico labor estética y social de creación e invención que debe no ya refrendar sino ir por delante de la historia [...], abrir nuevas vías de comprensión de la misma e inducir interpretaciones históricas más exactas (1980-1981, 19).

Sin embargo a continuación afirma axiomáticamente que debe existir un delicado equilibrio en la relación ficción/no ficción: «Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla» (Ibid., 19).

A partir de este eje de sentido analiza tres cuestiones: en primer término, la diferencia que existe entre el dramaturgo tradicional y el no tradicional; el primero, emblema de un teatro histórico del pasado, podía tomarse «libertades» que se admitían sin dificultad cuando esta actitud no conllevara modificación de ideologías y versiones historiográficas conservadoras. Opuestamente, el segundo «traiciona» para entrever, bajo la espesa capa de los tópicos o clisés del discurso de la historia oficial, las realidades desfiguradas.

A continuación enfatiza el carácter **actual** del teatro histórico y su carácter cognitivo y emocional: «El teatro histórico es valioso en la medida que ilumina el tiempo presente [...] y **nos hace entender y sentir** mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede (Ibid., 19, subrayado nuestro).

Por último se refiere a los tipos discursivos más frecuentes en la tradición teatral española: alegoría, farsa y esperpento, todos eficaces pero no únicos. La tragedia puede ser otra vía posible; el dramaturgo puede escribir tragedias **totales** o matizarlas con rasgos de los tipos discursivos mencionados, o también con rasgos expresionistas o surrealistas. Lo importante -sigue diciendo Buero- está en lograr una dramaturgia abierta, pluralista y siempre desmitificadora, aunque, advierte, existe el peligro de que la cara desmitificante de personajes y circunstancias de la tragedia histórica, a su vez pueda convertirse en «otro mito exangüe» (Ibid., 20):

Hacerse cuestión de ese problema y de ese enigma; poner entre paréntesis dentro de la obra algo de lo que ella misma asevera, es probablemente, el último y más fecundo secreto de la creación (Ibid., 20).

La confrontación del metatexto implícito en los dramas históricos de Buero y su reflexión teórica explícita sobre esta misma cuestión, nos permite inferir que existe una total convergencia por lo cual creemos innecesario abundar en este aspecto.

Pero sí es oportuno mencionar que, si bien el teatro histórico es una práctica usual en el sistema teatral español, no es frecuente encontrar una teoría que sostenga una práctica, con tanta solidez y convicción, como la que acabamos de exponer.

## LA TRADICIÓN DEL TEATRO HISTÓRICO

Indagar cómo se configura el paradigma del teatro histórico bueriano implica también tener en cuenta la tradición teatral española, puesto que la escritura teatral, como toda escritura, es una lectura de aquella.

Entre 1910 y 1930 se produce el apogeo del teatro histórico en verso, cuyo máximo representante es Eduardo Marquina y que significó un doble rescate: de la tradición teatral del Siglo de Oro y del pasado histórico encarnado en mitos nacionales como honor, honra, heroísmo, hidalguía, casta, que exaltaban la «raza hispánica», mitos que también había recuperado la ideología oficial de la dictadura militar de 1923 a 1930 (Balestrino, 1999, 139-140).

En 1920 con *Luces de bohemia* Ramón del Valle Inclán inicia con el esperpento una forma de testimoniar lo trágico en un mundo degradado. Mediante la lente



deformante del «espejo cóncavo», es decir con procedimientos grotescos, muestra una realidad histórica absurda, **tragifársica**, deforme.

Los esperpentos de Valle Inclán podrían haber inaugurado un nuevo género de teatro histórico, pero es sabido que el derrotero del teatro histórico español siguió por los cauces de la evasión.

En 1933 Federico García Lorca, con *Mariana Pineda*, pretende renovar el género insuflando a la trama una gran densidad lírica, pero no reiteró esta tentativa.

El canon vigente durante los años cuarenta está representado, con gran éxito de público, por el teatro en verso de Pemán, casi una repetición formal e ideológica del teatro de Marquina y de Francisco Villaespesa (4), de las primeras décadas del siglo.

El doble registro de la escritura bueriana, el textual y el metatextual, cuestiona precisamente esta línea oficial, «tranquilizadora», con la postulación teórico-práctica del paradigma que acabamos de exponer.

Nuestra convicción es que la teoría de Antonio Buero Vallejo sobre el teatro histórico es un importante referente para el estudio comparativo del amplísimo espectro del teatro histórico de América Latina(5), porque como él dice:

*El teatro histórico es valioso en la medida que ilumina el tiempo presente, y no ya como simple recurso que se apoya en el ayer para hablar del ahora, lo que, si no es más que recurso o pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia. El teatro histórico ilumina nuestro presente cuando no se reduce a ser un truco ante las censuras y nos hace entender y sentir mejor la relación existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede. Es el teatro que nos persuade de que lo sucedido es tan importante y significativo para nosotros como lo que nos acaece, por existir entre ambas épocas férrea, aunque quizá contradictoria dependencia mutua. (Ibid., 19).*

## NOTAS

- 1) Esta comunicación es un avance del Proyecto Nº 593 del Consejo de Investigación de la UNSa «Metatexto teórico en la dramaturgia española contemporánea. (Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, José Sanchis Sinisterra)», realizado entre 1995 y 1998.
- 2) Ante la pregunta de Santiago Trancón: «¿Buero Vallejo se repite o está abierto a la experimentación?», el dramaturgo respondió: «Yo me he pasado la vida, en mi propio teatro, experimentando» (S. Trancón, 1982, 11).
- 3) Las fechas consignadas en los textos dramáticos corresponden a los años de sus respectivos estrenos, que no coinciden con los de sus ediciones. Para el *corpus* teatro histórico se han utilizado las ediciones mencionadas en Bibliografía.
- 4) Cfr. G. Balestrino de Adamo, 1998, 707-714.
- 5) Cfr. G. Balestrino, 1996, *Informe Final del Trabajo 515/5* (inédito). Allí formes utilizamos el paradigma bueriano, para la lectura del teatro histórico –europeo y latinoamericano- en torno a la figura de Simón Bolívar.

## BIBLIOGRAFÍA

ABAD, F (1990) Ideas sobre la tragedia y actitudes éticas de Antonio Buero Vallejo. Cristóbal Cuevas García (editor). El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo. Barcelona: Anthropos, 277-291.

BALESTRINO DE ADAMO, G. (1997). Informe Final del Trabajo 515/5 del CIUNSa, Bolívar en el discurso teatral. Aportes para una problematización de la escritura teatral de base histórica (inédito).

BALESTRINO DE ADAMO, G (1999) Simón Bolívar en Bolívar de Francisco Villaespesa. En A. Chibán y E. Altuna (comp.). En torno a Bolívar: imágenes, imágenes. Salta: Gofica.

BUERO VALLEJO, A (1958) La tragedia. El teatro. Enciclopedia del arte escénico, dirigida por G. Díaz Plaja. Barcelona: Noguer.

BUERO VALLEJO, A (1972) Un soñador para un pueblo. Madrid: Espasa Calpe.

BUERO VALLEJO, A (1975) El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo. Primer Acto N° 1, 6.

BUERO VALLEJO, A (1979) La detonación. Las palabras en la arena. Madrid: Espasa Calpe.

BUERO VALLEJO, A (1980-1981) Acerca del drama histórico. Primer Acto N° 187, 18-21.

BUERO VALLEJO, A (1981) Historia de una escalera. Las Meninas. Prólogo de Ricardo Domenech. Madrid: Espasa Calpe.

BUERO VALLEJO, A (1985) El sueño de la razón. Ed. de José María Templado. Barcelona: Plaza & Janés.

BUERO VALLEJO, A (1987) Discurso de Antonio Buero Vallejo en la entrega del Premio Cervantes 1986. Anthropos N° 79, Extraordinario-10, 25-27.

BUERO VALLEJO, A (1991) El concierto de San Ovidio. Ed. de David Johnston. Madrid: Espasa Calpe.

DOMENECH, R (1990) Tríptico: En la ardiente oscuridad, El concierto de San Ovidio y La fundación. Cristóbal Cuevas García (editor), op. cit.. 17-39.

JOHNSTON, D (1991) Introducción. En Antonio Buero Vallejo, El concierto de San Ovidio. Op. cit., 9-47.

PACO, M de (1987) Trayectoria teatral de Buero Vallejo, en Buero Vallejo, Lázaro en el laberinto. Madrid: Espasa Calpe, 9-38.

PAVIS, P (1983) Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós.

TRANCON, S (1982) Antonio Buero Vallejo. Primer Acto N° 194, 8-11.