

**REPETICIÓN Y DIFERENCIA EN LAS TRAMPAS DEL AZAR DE ANTONIO
BUERO VALLEJO**

(REPETITION AND DIFFERENCE IN LAS TRAMPAS DEL AZAR BY ANTONIO
BUERO VALLEJO)

MARCELA BEATRIZ SOSA*

RESUMEN

El trabajo realizado sobre la producción dramática de Antonio Buero Vallejo (Proyecto N0 593 - CIUNSa), ha permitido corroborar la presencia de ciertas isotopías recurrentes: el destino, la verdad, la responsabilidad del hombre frente a sus actos, los defectos físicos como limitaciones esenciales, la tensión entre personajes activos y personajes contemplativos... La aparición del último texto conocido del dramaturgo, *Las trampas del azar*, parece un retorno a la estética realista que abandonó desde su primer texto, *Historia de una escalera*. En ambos, efectivamente, hay un hilo cronológico que une la historia, cruzada, de dos generaciones.

Intentaremos efectuar una lectura semiótica que dé cuenta del significado de la reiteración isotópica generacional en *Las trampas del azar*, así como su relación con las nociones de **destino** y **azar**. Al mismo tiempo, indagaremos las conexiones que contraen estos términos con el universo de sentido de la producción dramática de Buero Vallejo, para saber si modifican o no el constructo **tragedia** desarrollado anteriormente por el autor.

ABSTRACT

The work about Antonio Buero Vallejo's dramatic production (Project N0593 - CIUNSa) has corroborated the presence of some recurrent isotopic lines: fate, truth, man's responsibility on his acts, physical defects as essential limitations, tension between active characters and passive characters... The appearance of the last known text of the dramatist, Las trampas del azar, seems a return to the realistic esthetic that he left since his first text, Historia de una escalera. There's a chronological link joining the crossed history of two generations in both texts.

*We'll try to make a semiotic lecture to show the meaning of the generational isotopic repetition in Las trampas del azar, as well as its relationship with the notions of **fate** and **casualty**. Simultaneously, we'll investigate the connections of these terms with the significant universe of Buero Vallejo's dramatic production, to know if they modify or not the 'construction' **tragedy** previously developed by the author.*

* Consejo de Investigación – Universidad Nacional de Salta.

INTRODUCCIÓN: UNA DRAMATURGIA EN CONSTANTE HACER

La absoluta coherencia de la producción dramática de Antonio Buero Vallejo se puede corroborar con el último texto del autor, *Las trampas del azar*, estrenado en 1995 en el Teatro Juan Bravo de Segovia (1). Las palabras que a propósito de *Lázaro en el laberinto* (1987) (2) escribió María Payeras Grau nos parecen igualmente válidas para la más reciente escritura bueriana:

La obra dramática de Antonio Buero Vallejo constituye una permanente indagación en el alma humana y en lo incierto del destino. Los fundamentos éticos que la sustentan son el hilo conductor de esperanzadas tragedias en las que el hombre en agonía halla la vía de salvación en el descubrimiento de la verdad. (Payeras Grau, 1990)

El párrafo citado está construido sobre conceptos pilares: **destino, esperanzadas tragedias, verdad**. El concepto axial es la tragedia, ya que en la conformación de una tragedia española contemporánea ha estribado todo el esfuerzo escritural de treinta años. Por haber sido ampliamente comentado por los críticos (Gómez Torres, 1990; Pajón Mecloy, 1987, entre otros) solo rescataremos algunas nociones nodales de dicho constructo:

- a) Buero parte de la concepción aristotélica de “tragedia” en cuanto ésta debe poseer ingredientes patéticos, morales y religiosos y llevar necesariamente a una catarsis. En esta experiencia en la que el alma se eleva por la belleza, el espectador debe plantearse el problema del hombre y su destino (cfr. Buero, 1963).
- b) La tragedia es una aproximación a la “intuición del complicadísimo orden moral del mundo” pues no sólo es temor, sino también amor y no sólo catástrofe, sino victoria. Aunque este aspecto no se ha enfatizado, desde Esquilo se nos dice que el destino no es ciego ni arbitrario y que no solamente surge a menudo de la propia acción del hombre, sino que además, a veces, este puede vencerlo. Así, la tragedia en Buero trata de demostrar cómo las catástrofes y desgracias son consecuencias de los errores o excesos de los hombres. De esto deriva una noción fundamental, la de **responsabilidad**.
- c) El mayor efecto moral de la tragedia es un acto de fe: aceptamos que la catástrofe está justificada y tiene un SENTIDO, aunque éste no se pueda descifrar.
- d) El hombre actúa con **libertad**, con posibilidades de lucha e inclusive de triunfo, obteniendo en el peor de los casos la superación espiritual a través del dolor y, en el mejor, hasta la victoria sobre el hado.
- e) La tragedia debe leerse como una anhelante pregunta al mundo, planteado éste como **enigma** (cifra poseedora de significado) y no como **azar** (ibid., 77). Al adjudicársele connotaciones religiosas el enigma se transforma en **misterio**:

“... aquella intuición, muchas veces inefable, por la que el hombre advierte su dependencia de una grandiosa Unidad sin fronteras y que determina las más diversas actitudes religadoras con el mundo o con sus semejantes.” (ibid., 83).

- f) Interviene la noción de **esperanza** como armonizadora de la tensión entre duda y fe al justificar metafísicamente el mundo o al admitir la solución terrenal de los dolores humanos a través de la búsqueda de la **verdad**.
- g) Los sujetos se inscriben en dos modalidades básicas: **activos** versus **contemplativos**, que sobredeterminan previamente su hacer.
- h) Se instituye una relación afectiva entre drama y espectador por medio de los llamados “efectos de inmersión” (Dixon, 1987): a través de su identificación con el héroe trágico, el espectador extrae el sentido de la responsabilidad humana, individual y social, en la construcción de la historia.

En la formulación de estos principios constructivos se advierte la profunda coherencia del sistema teatral bueriano, en el cual los términos se relacionan formando una malla apretada. *Las trampas del azar* contiene algunas de las isotopías enunciadas: responsabilidad del hombre frente a sus actos, defecto físico como limitación esencial, personajes activos/contemplativos, al mismo tiempo que pareciera haber un retorno a la estética realista y al andamiaje estructural de *Historia de una escalera* (1950). En *Las trampas del azar* (3), como en el texto fundacional de Buelo, hay un hilo cronológico que une la historia, cruzada, de dos generaciones.

Llama la atención la insistencia del dramaturgo, después de un largo periplo de cuarenta y cinco años de indagación y experimentación estética, en reiterar la isotopía de las historias recurrentes, repetidas, así como su comunicación misteriosa con las nociones de destino y azar. ¿Será que el autor no ha variado un ápice en su cosmovisión durante estos años y ya las inquietudes de LTA estaban contenidas en *Historia...*? ¿O será, más bien, que en el constructo de la tragedia bueriana han ingresado nuevos términos y se ha reorganizado el sistema?

Tratando de contestar a estas preguntas, este trabajo surge del intento de efectuar una lectura semiótica que dé cuenta de la significación de este texto y sus vinculaciones con el universo de sentido de la textualidad dramática bueriana.

***Las trampas del azar* y los niveles del discurso**

Nunca como en el caso de LTA está mejor justificada, en la estructura misma del texto dramático, la búsqueda de la narratividad, ya que el mismo tiene como paratexto la denominación “Dos tiempos de una crónica”. Los segmentos temporales corresponden al final de la década del '50 y a nuestra época. El relato puede articularse del siguiente modo:

TIEMPO PRIMERO:

1. Encuentro en una calle entre el músico Salustiano y Gabriel, un joven que le relata la historia de una farola rota, atribuyéndola a otro.
2. Diálogo entre Armando y Lisardo, su empleado. Oposición del primero a la creciente relación entre Matilde, su hija, y Gabriel, el hijo de Lisardo.
3. Gabriel comunica a su madre, Adoración, su propósito de casarse con Matilde.
4. Enfrentamiento generacional entre Lisardo y Gabriel.

5. Diálogo entre Armando y Matilde sobre la tara física que posee ésta a causa de una farola rota y la imposibilidad de cualquier matrimonio.
6. Enfrentamiento entre Gabriel y Armando.
7. Gabriel persuade a Matilde de sus intenciones.
8. Gabriel encuentra nuevamente a Salustiano. Hablan sobre la farola y el propósito del joven de seducir a Matilde.
9. Gabriel invita a cenar a Matilde en ausencia de sus padres. La muchacha revela su tara y Gabriel, aun sabiéndose el causante, la seduce.

TIEMPO SEGUNDO:

1. Gabriel, cincuentón y aburguesado, habla con su esposa, Matilde, de unos anónimos. Sospechas de la mujer sobre la infidelidad de su marido. Mención a los sueños de Gabriel con farolas.
2. Llega Gabi, vivo retrato de su padre, con su novia Patricia. Enfrentamiento padre-hijo por la contaminación del laboratorio, que encubre una fábrica de armamentos.
3. Inquisición de Gabi a su madre. Esta confiesa su secreto.
4. Reencuentro entre Gabriel y Salustiano. Diálogo sobre el azar.
5. Gabi y Patricia se encuentran en la taberna con Salustiano, quien les relata la historia de la farola.
6. Gabi desenmascara a su padre. Este niega todo y tiene un ataque al corazón. Gabi y Patricia reflexionan sobre su propia vida.
7. En un plano irreal, Gabriel encuentra a Salustiano, quien le hace revisar todas sus acciones antes de ingresar en la oscuridad definitiva.

Un recorrido atento por las secuencias permite el establecimiento de dos macrosecuencias que se corresponden con los dos tiempos del relato:

- I. Ideales sociales e individuales ———> Inautenticidad >Fracaso
(Trabajo y amor de Gabriel)
- II. Ideales sociales e individuales ———> Inautenticidad >¿Esperanza?
(Trabajo y amor de Gabi)

La simetría de ambas macrosecuencias está resaltada por las acotaciones del dramaturgo y hasta por los mismos personajes que advierten las semejanzas entre las trayectorias de vida de dos generaciones:

(Sentado a la mesa, un hombre de unos cincuenta y tres años largos está revisando, bolígrafo de oro en mano, unos documentos. Sobre la mesa, su portafolios. Podría confundírsele al pronto con Lisardo, el padre de Gabriel, años atrás, tan grande es su parecido.... [...] Por la derecha del trasto aparece una mujer de unos cincuenta o más años, cuya fisonomía tal vez recuerde algo a la de Adoración: es Matilde, con las huellas del

tiempo en su cara....)
(LTA101-102)

.....
GABRIEL.- [...] Por cierto: ¿te has fijado en que ella (Patricia)
se parece algo a ti cuando eras más joven? [...]

MATILDE.- El sí que se parece a ti cuando eras joven. (LTA
108)

.....
SALUSTIANO. – [A GABI] ... Hará como veinticinco años ¡o
más!, que, tocando ahí, un muchacho me contó lo de esta farola.
(Sonríe.) Si no hubiera pasado tanto tiempo, habría pensado que
era usted mismo. (LTA 123)

“Casualidades”, “coincidencias asombrosas”, “jugarretas del azar” van enlazándose y formando un diseño especular en la vida de dos generaciones (Gabriel y Matilde, Gabi y Patricia). (4)

Los esquemas actanciales (Ubersfeld, 1977), formulados a partir de los personajes activos Gabriel y Gabi, se revelan idénticos pero en forma inversa puesto que el padre (Sujeto) desea ocultar la verdad (Objeto), ya que ésta puede afectar sus planes para el futuro y estorbar su matrimonio con Matilde, mientras que el hijo desea develar la verdad, en un intento de destronar y sustituir al padre, con el cual está abiertamente enfrentado. Entre los mitos que según los distintos estudiosos del teatro bueriano informan la mayoría de sus textos, el de Edipo constituye el cañamazo de LTA: Gabriel, a pesar de sus ínfulas literarias y de sus ideales políticos, no quiere sino sustituir a Armando, el padre de Matilde, en la conducción del laboratorio; Gabi, aunque ya ha obtenido algunos éxitos literarios, no se niega a pensar en una posible sucesión del lugar paterno. Por eso, solo será factible salir de este “destino” en la medida en que Gabi reconozca sus ocultos deseos:

PATRICIA. – [...] ¡Por nuestra vida en común, si todavía es posible! ¿Prefieres que él muera?

GABI. – (Inclina la cabeza) ¿Qué quieres que te responda? Ha hecho desgraciada a mi madre y ha sido un trepador sin escrúpulos. (LTA 137)

Patricia –y no Patro, la monja de las llagas, como insiste en llamarla Gabriel en un constante recordatorio de su culpa- pone a Gabi en el dilema de autoevaluarse, así como él ha juzgado a su padre (y lo ha condenado). El reconocimiento de su inautenticidad al pregonar su objetivo en bien de Matilde y de la propia debilidad frente a la férrea malla del sistema deja a Gabi –y a Patricia- un resquicio de esperanza. Esperanza que no puede adjudicarse de ningún modo a Matilde, siempre prisionera de unos y de otros, al punto de ser un **oponente** involuntario (y por eso pronto abolido) al **objeto** de Gabriel y un **destinatario** aparente de los beneficios de la verdad. La tragedia alcanza también a la víctima, despojada ya de toda ilusión de amor, frente a un victimario sin redención, que se niega a aceptar sus errores. (5)

La búsqueda de la verdad del héroe trágico difiere en este caso del resultado en la tragedia sofoclea: en tanto Edipo, motivado por un justo deseo, acarrea su propia desgracia al develar la verdad oculta, Gabi, impulsado por un deseo egoísta, genera la

posibilidad de revertir su propio fracaso al descubrir el secreto de su padre y medir sus consecuencias. En este sentido, LTA tiene curiosas concomitancias con *Diálogo secreto* (1985), donde Aurora obliga a su padre, crítico de arte, a reconocer su daltonismo encubierto y asumir los efectos de su mentira (suicidio de Cosme).

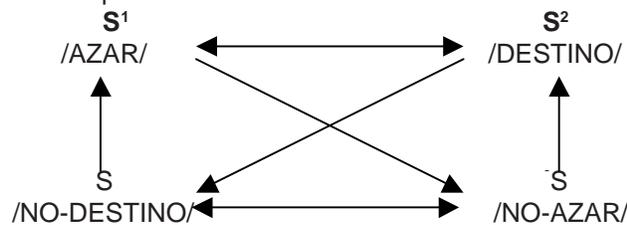
Los límites de la significación

En el nivel lógico-semántico aparece la forma binaria como constitutiva del texto –desde la bimembración en dos tiempos y en dos sujetos activos- plasmándose en las isotopías tan caras a Buero: verdad/mentira, juventud/vejez, personajes activos/contemplativos. Pero, al investigarse más profundamente la nueva red semántica que se ha configurado, surgen los siguientes términos en relación:

a) La palabra **azar**, que preside el texto desde el título y que irrumpe incontables veces, como una manera de “explicar” las coincidencias por medio de lo fortuito (cfr. LTA 88, 121, 131, 138). El vocablo atrae por contraste el de **destino**, cuyo significado puede leerse, desde los clásicos griegos, como el designio divino, la fortuna o ley moral, la pasión, el determinismo social o hereditario (Pavis, 1983, 519).

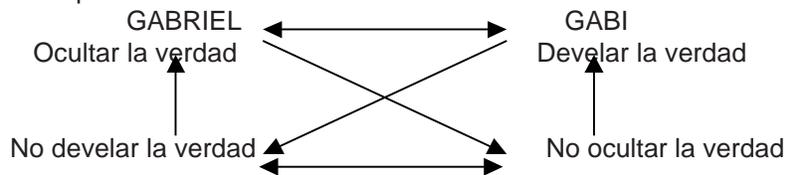
b) El término **enigma**, utilizado una sola vez, pero en forma central (“estamos ante el enigma”, LTA 122). La sugerencia de un Significado para todos los hechos concurrentes hace aflorar la noción de **misterio**, ya comentada anteriormente.

El *cuadro elemental de la significación* intentará dar cuenta de las vinculaciones que contraen dichos términos en el texto:



Si analizamos las equivalencias que subyacen a las negaciones autogeneradas, advertiremos que /no-destino/ equivale a /libertad/ y /responsabilidad/ ya que, como el propio Buero lo afirma por boca de un personaje, “no son los dioses quienes labran nuestra desgracia, somos nosotros quienes la labramos” (Buero, 1952). La segunda equivalencia atañe a /no-azar/, lo cual remite a un /enigma/ y a un /misterio/, es decir, a un /significado/ trascendente que no podemos penetrar, pero que nos conecta con la /esperanza/. Hemos llegado así al campo conceptual de la tragedia bueriana.

Consecuentemente, el programa narrativo de los dos sujetos se desarrolla a partir del concepto clave de **verdad**:



La intercambiabilidad de los términos y del posicionamiento de los sujetos ofrece una conclusión aterradora: el error no asumido por el padre (ocultar la verdad) puede ser repetido por el hijo. Para evitar “las trampas” de la repetición e instaurar una diferencia marcada entre ambos sujetos, es imprescindible develar la verdad y hacerse cargo de los excesos, de la “impaciencia”, del ansia de poder.

El conflicto individual, forjado a partir de las propias trampas de la inautenticidad y el egoísmo, se traslada al campo de lo social al relanzarse en forma indirecta, pero no por eso menos punzante, una mirada crítica sobre los que lucraron con el terror y la miseria de los vencidos durante el franquismo.

La última secuencia del texto, cuando un Salustiano intemporal guía a Gabriel en su transición a otro mundo, reviste gran importancia al abrir nuevas perspectivas de significación a la lectura del conflicto individual. Además de producirse la técnica del “efecto de inmersión” en un plano inexplorado -asistimos desde la “conciencia” del personaje a su experiencia de muerte-, advertimos la función de mensajero/mentor de Salustiano con respecto al Misterio (aúna las cualidades del adivino Tiresias del mito de Edipo al mismo tiempo que toca un violín angelical). Salustiano enfrenta a Gabriel con todas las muertes que ha generado desde su falso laboratorio, en una simbólica secuencia en la que se van apagando las farolas de una calle irreal. La ruindad del protagonista acaba con toda esperanza de salvación, como le dice el mismo Salustiano, porque, para levantarse, primero hay que aceptar que uno ha caído. A su lado, la figura de Matilde, sujeto atormentado por su espalda llagada, es símbolo de una España cuyas heridas están aún abiertas, en carne viva, dejando al lector/espectador un difícil camino para la esperanza. La situación de desesperanza en que parece terminar LTA remite a lo que ocurre con la generación de los padres en *Historia ...*. Allí, como aquí, la pareja paterna fracasa inexorablemente en su objetivo vital. En ambos textos, la esperanza se deposita en los hijos, en la juventud, la cual se hará cargo de no repetir los errores. Sin embargo, el planteo de LTA se abre a una dimensión social (de una clase se pasa a la sociedad española entera), histórica (la referencia a circunstancias particulares se extiende a la responsabilidad social en el curso de la historia) y trascendental (la búsqueda del significado del enigma toca los planos metafísico y divino).

La repetición, pues, nunca es igual. Podemos establecer un correlato entre /vidas/ y /textos/, en tanto lugares de emergencia de un proceso de significación. Amparo, la protagonista de *Lázaro en el laberinto*, otorga un significado a los reflejos mágicos de las aguas de un estanque: “... Si estos reflejos nos enseñasen el mañana... Si fuesen un lenguaje” (Bueno 1987). Los pares vivir/re-vivir, escribir/re-escribir se reproducen especularmente para esbozar una reflexión metatextual del propio Bueno sobre LTA y el resto de su producción. Bajo la aparente reiteración isotópica, temática y actancial, se encubre la trampa esperanzada de una escritura siempre diferente.

NOTAS

- 1) Este trabajo está basado en un avance del Proyecto Nro. 593 del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta: *Metatexto teórico en la dramaturgia española contemporánea* (A. Bueno Vallejo, A. Sastre, J. Sanchis

Sinisterra), realizado entre 1995-1998, bajo la dirección de la Lic. Graciela Balestrino de Adamo.

- 2) Consignamos las fechas de publicación de los textos dramáticos, aun cuando reconocemos la importancia de la recepción del público, es decir, de los estrenos, en el estudio del fenómeno teatral en su conjunto.
- 3) El texto, que identificaremos con la sigla LTA, pertenece a la edición de Espasa-Calpe, 1995, con introducción de Virtudes Serrano.
- 4) Obviamos el desarrollo de los esquemas actanciales, si bien son el paso previo imprescindible para el análisis de las motivaciones y relaciones entre personajes.
- 5) La figura de la mujer, doblemente polarizada en el teatro bueriano como sujeto activo/pasivo, ha sido estudiada por M. Ruggeri-Marchetti (1987), quien observa su frecuente textualización como un símbolo de las clases sociales oprimidas.

BIBLIOGRAFÍA

BUERO VALLEJO, A. (1950) Historia de una escalera. Barcelona, José Janés.

BUERO VALLEJO, A. (1952) La tejedora de sueños. Madrid, Alfíl.

BUERO VALLEJO, A. (1963) Sobre la tragedia. En *Entrétiens sur les Lettres et les Arts*, XXIII.

BUERO VALLEJO, A. (1985) Diálogo secreto. Introd. de L.Iglesias Feijoo. Madrid, Espasa-Calpe.

BUERO VALLEJO, A. (1987) Lázaro en el laberinto. Introd. de Mariano de Paco. Madrid, Espasa-Calpe.

BUERO VALLEJO, A. (1995) Las trampas del azar. Introd. de Virtudes Serrano. Madrid, Espasa-Calpe.

DIXON, V. (1987) Los efectos de inmersión en el teatro de Antonio Buero Vallejo: una puesta al día. *Anthropos*, 79, dic., 31-36.

GÓMEZ TORRES, A. (1990) Para la definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo. En: *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Ed. por Cuevas García. Barcelona, Anthropos.

PAJÓN MECLOY, E. (1987) La dialéctica de los límites en el teatro de Antonio Buero Vallejo. *Anthropos*, 79, dic., 28-31.

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

PAYERAS GRAU, M. (1990) Antonio Buero Vallejo: en busca de una verdad. En: *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*. Barcelona, Anthropos.

RUGGERI-MARCHETTI, M. (1987) La mujer en el teatro de Antonio Buero Vallejo. *Anthropos*, 79, dic., 37-41.

UBERSFELD, A. (1977) Lire le théâtre. Paris, Editions Sociales.
