

adelantos y mayor facilidad de relaciones sociales y de interés, mediante el establecimiento de administraciones locales vigorosas, medidas liberales y la creación de un franco comercio favorecido y protegido en fuerza de la actividad y creación de una regular marina que abrace y sostenga tamaños intereses».

Como se puede constatar, las ideas de Tadeo Ortiz ofrecieron soluciones a diversos problemas de orden político, social y económico del joven país, y sus planteamientos fueron realmente visionarios en muchos aspectos. Por otra parte, en sus obras y escritos se encuentran multitud de datos y opiniones que deben ser analizados con más detenimiento y profundidad para la comprensión cabal de nuestro proceso de desarrollo.—MARCELO BITART LETAYF (*Petrarca 328. MÉXICO 5 D.F. MEXICO*).

TEATRALIDAD Y CARPINTERIA TEATRAL: LA SIMULTANEIDAD ESCENICA EN LA OBRA DE BUERO VALLEJO

En 1949, en ocasión del primer estreno de Antonio Buero Vallejo, escribió Alfredo Marqueríe lo siguiente: «Buero Vallejo es uno de esos valores jóvenes, y lo es, no sólo por el éxito que ha logrado con *Historia de una escalera*, sino también, y muy especialmente, por las enormes posibilidades de autor que hay en él, hasta tal extremo, que si algún defecto puede achacársele, es justamente el de poseer exceso de malicia teatral, el de manejar con experta y habilísima 'carpintería' toda clase de recursos y efectos»¹.

Juicio parecido se ha repetido en diversas formas a través de los últimos veinticinco años, llamándole a Buero a veces «gran constructor de teatro», hablando otras de su gran «habilidad en el oficio», y casi siempre con un dejo de acusación o implicación peyorativa. Mas como explica, en su inteligente libro sobre el dramaturgo, Ricardo Domech: al hablar de carpintería teatral se ha entendido en España, por lo general, sólo la facultad artesanal de un autor, y esto es un error. Aclara: «Pero hay una significación—mucho más profunda, a la par que menos comprendida hasta hoy en la escena española—que concierne a la imaginación formal de un dramaturgo, a su facultad para idear y elaborar formas de original, de poderosa entidad artística (grandes

¹ Reseña en «ABC», recopilada en *Teatro español 1949-50*, Madrid (Aguilar), 1951, pág. 94.

constructores de teatro fueron en tal sentido—y para seguir con ejemplos españoles—Valle-Inclán y García Lorca)»².

Ahora bien, Buero rinde homenaje a Valle Inclán, Lorca y Velázquez (en *Tres maestros ante el público*) precisamente como creadores de suprema teatralidad; maestros en el arte de ordenar figura y fondo, color y línea. Y les admira porque en su propia obra muestra él un cuidado especial en la composición del cuadro, en ese estar en todo, actuando como desde dentro de la obra. Las acotaciones de sus dramas, como las de Lorca y, aún más, las de Valle-Inclán, aunque no reflejen la misma sensibilidad plástica, tienen los mismos propósitos: enfrentarse con los problemas de su representación. O dicho de otra manera, Buero, como ellos, concibe la obra originalmente en función de su problemática escénica.

Dice Domenech: «Es muy peculiar en los textos dramáticos de Buero Vallejo la descripción minuciosa del escenario, como también el elevado número de acotaciones sobre los personajes: vestuario, acción, etcétera. Se diría que la representación está vista, o mejor, prevista, por el autor, incluso en detalles muy menudos»³. Muy cierto. Y esta preocupación no es mero capricho o manía, sino que responde a una visión pragmática del dramaturgo que le lleva a anticipar la creación final en todas sus dimensiones. Más que *ver* o *prever*, lo que hace Buero, como veremos, es matizar, indicar y guiar a su director escénico y a sus actores, dando lugar así a una colaboración artística que trasciende lo literario. O sea, se da cuenta de los medios que tiene a su disposición, y sabe que cuando las palabras resultan inexpresivas, puede acudir a sus colaboradores: a la imaginación creadora del escenógrafo y director, al gesto, ademán y tono del actor. Es más, su propia imaginación formal le lleva desde un principio a pensar como escenógrafo, director y actor.

No cabe duda que para el creador predominantemente audiovisual, el lenguaje ha de representar un problema. Dice Buero en el prólogo a su estudio sobre los «tres maestros»: «... el lenguaje es moneda de cara y cruz. Insuficiente y falaz, por un lado; supremo logro de la razón y la poesía, por el otro. Denostarlo es fácil; prescindir de él, imposible»⁴. Y es lógico que el autor de teatro al sentir esta desconfianza se apoye—a veces demasiado—en el efecto plástico. Por otra parte, hay que reconocer que tal dilema le lleva a explorar formas de expresión vedadas al novelista y al poeta⁵.

² *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid (Gredos), 1973, pág. 41.

³ *El concierto de San Ovidio y El tragaluz*, edición de R. Domenech, Madrid (Castalia), 1971, página 209.

⁴ *Tres maestros ante el público*, Madrid (Alianza), 1973, pág. 10.

⁵ «Hay... una relativa independencia del teatro frente al lenguaje y a los problemas de la concepción; y esto significa nada menos que lo indecible como posibilidad esencial de la escena».

Así, pues, Buero une teatralidad y carpintería escénica—según trataremos de demostrar—en un amalgama de disposiciones plásticas e histriónicas. Más específicamente, creemos, se sirve de un recurso nada nuevo pero marcadamente reiterado en sus dramas: la simultaneidad, técnica que Eric Bentley, eminente crítico de teatro, explica: «Uno de los efectos escénicos más comunes es la simultaneidad, cuando varios motivos actúan a la vez. Habla un personaje a un extremo del escenario, pero lo que *hace* otro al otro extremo puede ser igualmente importante o aún más»⁶.

Esta simultaneidad—es decir, imágenes situadas en el espacio como los platillos que mantienen en fiel la balanza—predomina en la «carpintería teatral» de Buero. Al mismo tiempo supera el concepto mecánico y fácil que se pueda tener de su facultad artesanal, pues tales efectos surgen del trasfondo ideológico de la obra. No obstante, hemos de soslayar la discusión de estas ideas e implicaciones filosóficas, admirablemente estudiadas ya por Domenech, precisamente porque queremos destacar los valores formales—en cierto modo extra-literarios, ignorados la más de las veces, pero esenciales—de su obra de teatro.

I

Domenech sólo alude muy de pasada a la técnica de la simultaneidad. Dice: «Las escenas mudas y simultáneas, como ráfagas de imágenes, de la primera parte de *Las Meninas*, constituyen una utilización hábil y original de las posibilidades de expresión plástica del escenario»⁷.

Motivos independientes y simultáneos abundan en el teatro bueriano como resultado de la temática de ciegos, sordos, mudos y demás tarados que pueblan su mundo. Podemos recordar innumerables momentos de *En la ardiente oscuridad*, *El concierto de San Ovidio* y *La llegada de los dioses* que recrean un tipo de acción doble e irónica entre ciegos y videntes o entre ciegos mismos. También se puede señalar algo de esto

escribe JULIÁN MARÍAS (*La imagen de la vida humana*, Buenos Aires, 1955, pág. 39). He aquí, también, la acotación que describe la muerte del boticario en *Las galas del difunto* de VALLE-INCLÁN, magnífico ejemplo de la sustitución de la palabra por la expresión visual: «La palabra se intuye por el gesto; el golpe de los pies, por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde todas las cosas se proyectan colmadas de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual...»

⁶ Introducción a *The Play*, Nueva York, 1951, pág. 8. Según Bentley, cada personaje o acción que participa en este juego de la simultaneidad cobra sentido especial como resultado de la tensión que se crea entre ambos. Explica: «Cuando se lee lo que dice Ricardo II en el texto de Shakespeare se piensa: 'Es elocuente, pero nada más...', porque no se visualiza a la persona callada a quien el rey Ricardo se dirige: el usurpador Bolingbroke y su aspecto taciturno, complemento significativo dentro del esquema dramático de la escena.» (La traducción es mía.)

⁷ *El teatro de Buero Vallejo*, pág. 48.

en la confusión que ocasiona la sordera de Goya en *El sueño de la razón*. No obstante, un ejemplo, casi simbólico, para nosotros, que subraya con fuerza el dramatismo que surge de esta dualidad y muestra la habilidad de Buero en manejarla, aparece en la escena final de la primera parte de *Las cartas boca abajo*.

Se enfrentan dos hermanas. En un dramático parlamento, singular en el teatro español por su extensión, Adela se confiesa a Anita y le pide perdón por el mal que le ha causado. Sus palabras deben dominar la escena, pero no es así. Es el mutismo de Anita, su única respuesta, lo que controla la situación. He aquí sólo un instante de este encuentro; habla Adela:

¿Me perdonas?... ¡No quieras hacerme creer que te es imposible salir de ese estado! ¡Abandona tu juego y será la salvación para las dos!... ¿Me perdonas? (*Se miran. Parece que ANITA va a hablar. Pero al fin desvía los ojos hacia la revista y, con un ademán melancólico, la cierra, dejando, con aire triste y ausente, las manos apoyadas sobre ella. La expresión de ADELA se endurece. Da unos pasos hacia la derecha y se vuelve.*) Prefieres continuar ese juego que me destroza. No me importa decírtelo. Si es eso lo que persigues, puedes estar satisfecha. (*ANITA baja los ojos.*)...

Al final, Adela se rinde desesperada; su hermana sigue callada y «le envía una lenta y severa mirada».

El detallismo en las acotaciones—aspecto que algunos críticos han tachado en Buero de excesivo—responde aquí al celo del dramaturgo por aclarar su propósito. Así, con minuciosos pormenores, sigue indicando movimientos y actitudes: «Anita suspira... Adela se enardece... la toma de un brazo... se miran... Anita desvía la mirada... descompuesta intenta levantarse... Adela se lo impide... le pone, cariñosa, un brazo por el hombro... le toma las manos... Anita baja la cabeza». Y siempre las palabras de Adela se estrellan contra el silencio y la mirada de su hermana.

Sagazmente, Domenech reconoce el valor de una anagnórisis en escena como ésta en que «la sola presencia de determinado personaje... y el intercambio de una lenta y profunda mirada entre ellos, basta para crear en el espectador un cúmulo de ideas, de sugerencias»⁸. Importa, sin embargo, apuntar a la meticulosa labor de Buero mismo en este instante: actuando como verdadero director de escena, guiando al actor paso a paso y marcando la tensión emotiva entre los polos opuestos que son los dos personajes.

El mismo cuidado y sentido práctico se refleja en su uso del espa-

⁸ *Ibíd.*, pág. 47.

cio escénico. La célebre escalera de su primer estreno sirve de ejemplo, pues nos ofrece una geometría plástica y una arquitectura funcional de gran interés. El laberinto lineal de los escalones, la barandilla y el pasamanos de hierro, dibuja el centro de la escena; a la vez, el hueco de la escalera y las supuestas viviendas detrás de sendas puertas, sugieren una ampliación del espacio más allá de los límites del escenario, en dirección vertical una, horizontal la otra. Los escalones a cada extremo son como el anverso y reverso de la misma perspectiva: el personaje que da cara al público al subir por un lado dará la espalda al hacerlo por el otro, y lo mismo al bajar. Pero los planos dominantes han de ser los dos rellanos, paralelos a diversa altura y en términos diferentes. Y así, paradójicamente, a pesar de la angostura del espacio, la escalera da lugar a una gran variedad pictórica y—contrario a una escena de salón, delineada por muebles y artefactos—a una mayor libertad de acción.

Los rellanos no se duplican sino que se complementan. Uno, con sus puertas numeradas, cobra una realidad más bien simbólica al identificarse íntimamente con los habitantes de la casa. Hay en él como demarcaciones, fronteras de familia. El alto, funciona como balcón o palco-escénico con respecto al otro, su complemento, campo abierto, cruce de caminos y, con el entrante que forma el «casinillo», escondite.

El juego que relaciona rellanos, escalera y «casinillo» es habilísimo, y puede hallarse en indicaciones a través del texto. He aquí el momento en que Paca, en el segundo acto, sorprende a Carmina y Urbano en coloquio amoroso:

(Quedan [URBANO y CARMINA] un momento abrazados. Se separan con las manos cogidas. Ella le sonríe entre lágrimas. PACA sale de su casa. Echa una automática ojeada inquisitiva sobre el rellano y le parece ver algo en el «casinillo». Se acerca al IV para ver mejor, asomándose a la barandilla, y los reconoce.)

PACA.—¿Qué hacéis ahí?

URBANO.—*(Asomándose con CARMINA.)* Le estaba explicando a Carmina... el entierro.

PACA.—Bonita conversación. *(A CARMINA.)* ¿Dónde vas tú con el capacho?

CARMINA.—A la compra.

PACA.—¿No ha ido Trini por ti?

CARMINA.—No...

PACA.—Se le habrá olvidado con la bronca. Quédate en casa, yo iré en tu lugar. *(A URBANO, mientras empieza a bajar.)* Acompáñalas, anda. *(Se detiene. Fuerte.)* ¿No subís? *(Ellos se apresuran a hacerlo. PACA baja y se cruza con la pareja en la escalera. A CARMINA, cogiéndole el capacho.)* Dame el capacho. *(Sigue bajando. Se vuelve a mirarlos y ellos la miran también desde la puerta, confusos. CARMINA abre con*

su llave, entran y cierran. PACA, con gesto expresivo.) ¡Je! (Cerca de la bajada, interpela por la barandilla a Trini, que sube.) ¿Por qué no te has llevado el capacho de Generosa?

TRINI.—*(Desde dentro.) Se me pasó. A eso subía. (Aparece con su capacho vacío.)*

Obsérvese cómo Buero, no sólo visualiza el cuadro entero, sino que puntualiza dentro de él movimientos y posiciones. La precisión con que se dirigía al escenógrafo, indicándole la arquitectura funcional de la escalera se repite aquí ahora para beneficio del actor, pues las acotaciones muestran la manera en que se deben sincronizar palabra y acción. Además, la variedad de relaciones espaciales dentro de la escena es marcada. Paca domina la acción y nos sirve de foco directivo: primero mira *hacia abajo* a los enamorados en el casinillo; en la escalera se cruza con ellos para después cambiar miradas, ellos en la puerta, ella en el rellano; desde ahí mira otra vez, hacia abajo, ahora por el hueco de la escalera para hablarle a Trini. Dirige nuestra atención de un extremo a otro, de arriba abajo, de izquierda a derecha, para después hacerlo en sentido contrario. De esta manera, Buero da importancia funcional a todo sector del escenario y, lo que es más, da unidad al cuadro.

II

Lo que hemos hecho hasta aquí es señalar la técnica de la simultaneidad y la importancia que Buero da al espacio escénico. Veamos ahora cómo se unen estos dos conceptos; es decir, pasemos a examinar ejemplos de espacios escénicos simultáneos. He aquí otra escena de su primer drama. Urbano y Fernando charlan en el «casinillo», en el primer acto, cuando Rosa, hermana del primero, vuelve de la calle. Se cruzan palabras airadas los hermanos. Dice después la acotación:

(Sube [Rosa]. URBANO se queda estupefacto por su descaro. FERNANDO ríe y le llama a su lado. Antes de llamar ROSA en el III se abre el I y sale PEPE. El hermano de Carmina ronda los treinta años y es un granuja achulado y presuntuoso. Ella se vuelve y se contemplan, muy satisfechos. El va a hablar, pero ella le hace señas de que se calle y le señala al «casinillo», donde se encuentran los dos muchachos ocultos para él. PEPE la invita por señas a bailar para después y ella asiente sin disimular su alegría. En esta expresiva mímica los sorprende PACA, que abre de improviso.)

PACA.—*¡Bonita representación! (Furiosa, zarandea a su hija.) ¡Adentro, condenada! ¡Ya te daré yo diversiones! (FERNANDO y URBANO se asoman.)*

La murmuración constante entre vecinos da lugar a otras escenas en que se escucha o espía desde ángulo diverso. Es decir, «representaciones» como la que acabamos de señalar tienen, a menudo, su «público» en el otro rellano. Así la forma espiral de la escalera supone, por su naturaleza misma, una serie de escenarios, limitados si se quiere, pero capaces de actuar a la vez. Diríamos además que Buero, consciente o no de lo que hacía, escogió el local de esta obra—aparte su aspecto simbólico—precisamente por la variedad espacial que le proporcionaba. Su esquema arquitectónico, de base realista, le ha servido de patrón al intentar obras de elaboración más abstracta; pongamos por caso *El tragaluz*.

Escrito dieciocho años más tarde, la escenografía de este «experimento en dos partes» es realista en el detalle, aunque en determinados momentos los efectos de luces la tornen borrosa e imprecisa. La escena—expuesta al público por los misteriosos investigadores—se divide en cuatro áreas específicas: «El cuarto de estar de una modesta vivienda instalada en un semisótano ocupa la escena en sus dos tercios derechos... El tercio izquierdo de la escena lo ocupa un bloque cuyo lado derecho está formado por el rectángulo inferior de la pared izquierda del cuarto de estar. Sobre este bloque se halla una oficina». Es decir, en este segundo término varía la altura de los planos, dando lugar así a otros espacios de acción en primer término. «Ante la cara frontal del bloque que sostiene la oficina, el velador de un cafetín con dos sillas de terraza. Al otro lado de la escena y formando ángulo con la pared derecha del cuarto de estar, la faja frontal, roñosa y desconchada, de un muro callejero.»

Comprendiendo la intención de Buero de mezclar realismo, simbolismo e ilusionismo, el director José Osuna hizo construir sobre el escenario un plano inclinado para dar la mayor variedad de niveles. Dice Osuna: «Este plano inclinado debería, además, estar rodeado de otros más altos que acentuaran esa sensación de pozo a la que tan insistentemente se refiere el texto». Queda así el semisótano como sumergido, y esto refuerza simbólicamente el derrumbe de una sociedad y de unos individuos, como lo hacía el hueco de la escalera del estreno primerizo.

A partir de este drama, la técnica que nos ocupa contribuirá, por lo general, a crear esa «realidad escindida» en el teatro de Buero de que tanto se ha hablado. La simultaneidad refleja en estos casos una tensión dramática entre la acción externa—lo que ocurre a los personajes—y la interna—lo que éstos piensan, sienten, temen, recuerdan—. Y es curioso ver cómo al iniciar esta nueva dimensión en la técnica, Buero lo hace contrastando teatro y novela. Vicente, personaje central de la obra, es jefe de una editora de prestigio. En una ocasión tacha a

cierto novelista, un tal Beltrán, de anticuado, porque narra en forma omnisciente y comenta la realidad interior de sus criaturas. En ese momento el drama se desdobra plásticamente por primera vez para escenificar precisamente ese tipo de interioridad. Aquello que fácilmente puede parecer un artificio en el arte de narra—parece decirnos el dramaturgo—se realiza en forma natural y espontánea en las tablas, en un género en otros aspectos tan limitado. Veamos la escena.

Vicente habla a Encarna, su secretaria y amante. «Sí, Encarnita» —le dice—, «la literatura es difícil. Beltrán, por ejemplo, escribe a menudo: 'Fulana piensa esto, o lo otro...' Un recurso muy gastado... Sólo puede justificarse cuando un personaje le pregunta a otro: '¿En qué piensas?...'» «Ella lo mira cavilosa. El se concentra en la lectura. Ella deja de mirarlo y se abstrae. El primer término se iluminó poco a poco. Entra por la derecha una golfa, cruza y se acerca al velador del cafetín.» Sigue después una escena pantomímica entre el camarero del cafetín y la golfa; finalmente, ésta desaparece. Entre tanto, en la oficina Vicente mira a Encarna y repite la pregunta: «Y tú, ¿en qué piensas?» Y dice la acotación: «Encarna no le oye. Con risueña curiosidad Vicente enciende un cigarrillo sin dejar de observarla... La luz del primer término se amortigua un tanto». Vicente interpela otra vez: «¿En qué piensas..., Fulana?» Y agrega: «Ahora sí eres un personaje de novela. Algo pensabas».

La comparación entre teatro y novela es obvia, y la diferencia que separa los géneros se hace patente a través de la simultaneidad. Pero no nos detendremos en esto. Buero no se propone dar lecciones de estética literaria a su público. En el fondo lo que importa es el efecto visual, la tensión dramática que se produce al relacionar un espacio escénico a otro: Encarna, pensando y a la vez recreando sus temores en otro plano. O sea, que la tan comentada «realidad escindida» tiene como punto de partida, en su conceptualización, la escenografía: escenas contrapuestas a un tiempo para indicar estados psíquicos de un tipo u otro. Es como un aparte escenificado.

El semisótano y su tragaluz subrayan otra dualidad: el enajenamiento que también encontrábamos en *Historia de una escalera*, entre el individuo y la sociedad. Allí se *bajaba* para llegar al mundo exterior; aquí se mira *hacia arriba*, por la ventanilla del tragaluz, para «comunicarse» con el mismo. Ahora sí se nos deja ver ese mundo de fuera, esa otra realidad social, pero sólo en forma de siluetas proyectadas en otro sector espacial, en alto y en un extremo opuesto, en la pared del semisótano. (Ventanilla y proyección—una imaginada hacia la sala y la otra en el fondo del escenario—son el anverso y reverso de la misma imagen, como lo eran los dos tramos de la célebre escalera.)

En definitiva, en estas obras de enfoque socio-político contemporáneo —*Hoy es fiesta* y *La doble historia del Doctor Valmy* son otros ejemplos—la relación de espacios escénicos se define predominantemente en sentido vertical. En los llamados dramas históricos, por otra parte, domina una perspectiva horizontal, aunque nunca desaparece del todo la interacción de niveles—pongamos por caso *El sueño de la razón* con las pinturas de Goya en alto, *Las Meninas* con sus balcones palaciegos, palcos escénicos a su manera.

La arquitectura escénica de estos dramas es más rica y compleja; son ellos más dinámicos en el desarrollo de la trama, con una teatralidad más abierta y espectacular. En la panorámica del cuadro histórico los conceptos de «exterior» e «interior», más que estados anímicos, son base de una nueva y más completa dualidad visual: sociedad e individuo, calle y recinto íntimo. Así, pues, los efectos de simultaneidad que trazan el célebre motín de Esquilache y sus consecuencias en *Un soñador para un pueblo*, se basan en la interacción de pueblo y gobernantes, acción de puertas afuera e interiores. Examinemos con más cuidado ésta, su primera obra dentro del género histórico.

El decorado describe un rincón de Madrid donde tiene su morada el marqués de Esquilache. En primer término tenemos la calle; en su lateral izquierdo aparece un alto muro y en el derecho la fachada de una casa vieja. Todo ello permanece en escena a través de la obra, pues los cambios se hacen ahora a base de nueva mecánica: una plataforma giratoria que ocupa casi todo el segundo término. Buero la describe con su acostumbrada minuciosidad: «Está dividida en cuatro frentes: dos principales y dos secundarios. Los dos principales son también los mayores. Sus plantas, exactamente iguales. Opuestos diametralmente, la pared que los separa juega por sus dos caras para los dos decorados. Representan éstos un gabinete del palacio del marqués de Esquilache y otro del Palacio Real». El ambiente de los dos salones, la disposición de sus muebles, objetos, etc., es descrito con pormenores. Y, finalmente, el cuadro total ofrece una vista amplia: «En el fondo y entre los resquicios de toda la estructura se columbra un panorama urbano del Madrid dieciochesco. El resto es alto cielo».

Esta distribución de espacios—incluso la plataforma giratoria con sus divisiones específicas—es imprescindible para la realización de la obra, tal y como Buero la concibe. Es decir, que la acción dramática está trazada según un patrón arquitectónico preciso, unos cambios y contrastes hechos a medida⁹. Y la acción oscila, con una consistencia deli-

⁹ Por si se necesitara dar más pruebas de la importancia que Buero da al espacio escénico y el cuidado con que traza la arquitectura del decorado, he aquí parte de la descripción de la escenografía de *Las Meninas*: «El espacio central que separa [las dos fachadas] avanza algo sobre la calle y tiene unos seis metros y medio de ancho; se eleva sobre el piso de la escena mediante

berada, entre un campo y otro, entre el ambiente callejero y procaz del primer término y los diversos sectores de la plataforma, teatro de los gobernantes. Surge la intriga y la violencia cuando un grupo invade el ámbito de otro.

También aquí la escena doble refleja algunas veces el estado anímico del personaje: Fernandita, la criada del marqués, es el pueblo español, dividido a un tiempo por pasiones nobles y viles. Por lo general, sin embargo, los efectos de silumtaneidad se nos dan para aclarar, más que al individuo, la acción histórica, el creciente espíritu de rebelión.

Al final de la primera parte, Esquilache expresa sus temores a Fernandita. El motín se prepara en la calle mientras que en el interior sólo se presiente el peligro. Ambas escenas se realizan con sutiles cambios de luz; luz que no sólo matiza delicadamente sino que ahora cobra también un fuerte sentido simbólico.

ESQUILACHE.—¿Qué nos pasa, Fernandita? ¿Qué ocurre esta noche?...

FERNANDITA.—No lo sé...

ESQUILACHE.—Yo, sí. Yo sí lo sé. Somos como niños sumidos en la oscuridad. *(De pronto encienden en el exterior algún farol cercano y su luz ilumina a la pareja por el ventanal. ESQUILACHE suspira y se separa suavemente.)* Mira. La oscuridad termina. Dentro de poco lucirán todos los faroles de Madrid. La ciudad más sucia de Europa es ahora la más hermosa gracias a mí. Es imposible que no me lo agradezcan. *(Un FAROLERO aparece por la segunda derecha. Enciende el farol de la esquina, cruza, enciende el otro farol y sale por la segunda izquierda. BERNARDO, embozado, aparece por la primera derecha y se disimula. A poco, RELAÑO, embozado, surge tras él y se aposta a su lado. Poco después, MORÓN, embozado, aparece por la primera izquierda y se queda espionando. Más tarde los EMBOZADOS 1.º y 2.º entran por la segunda derecha y se disimulan en el portal. Entre tanto, continúa la escena en el gabinete: ESQUILACHE deja el «Piscator» sobre la mesa y saca su reloj.)*

El «Piscator» que el ministro deja sobre la mesa es el periódico Salmantino, el calendario de Torres de Villarroel, pregonado por el ciego a través del drama. Es este personaje, actuando como prototipo de la tradición popular, quien sirve como de puente en muchos de los cambios escénicos, de la calle a los interiores y viceversa. Ronda el escenario por todos lados; dentro del gabinete se le oye como constante recuerdo del mundo exterior que amenaza. Además predice lo que ha de suceder y marca el transcurrir de los días y los acontecimientos.

dos peldaños que mueren por sus extremos en las fachadas. Ligeramente abocinado por conveniencia escénica, puede tener de fondo hasta once metros, que deberán fingirse en lo posible con la perspectiva del decorado según las posibilidades del escenario. Salvo la ausencia de techo, reproduce fielmente la galería del llamado Cuarto del Príncipe, que, fallecido Baltazar Carlos, se destinó a obrador de pintores. Sus paredes tienen 4,42 metros de alto...»

En la dramática bueriana, tiempo y espacio están íntimamente ligados. El dramaturgo confiesa que escogió el local de su *Historia de una escalera* porque necesitaba resolver el problema del tiempo «que se hace angosto por la angostura del espacio en que ocurre»¹⁰. Y, en efecto, el trajinar cotidiano que se desarrolla en la escalera da la impresión de una monotonía, una estrechez y pobreza sin salida. El verdadero pasar de los años, la vejez y descuido que sufren escalera e inquilinos, sólo lo vemos en los cambios abruptos a principio de cada acto. En los dramas históricos, por el contrario, tiempo y espacio se complementan a lo largo del vasto panorama que representa cada acto.

La técnica de mirar la acción dramática en cierto momento como desde fuera, con la perspectiva de otra época, de otro momento histórico, aparece por primera vez en *El concierto de San Ovidio*. Ocurre al final del drama cuando Valentín Haüy, protector de los ciegos, comenta desde un lado lo que ha transcurrido en escena. De igual manera el mendigo Martín inicia la acción de *Las Meninas* dirigiéndose al público¹¹. Principia advirtiendo: «No, no somos pinturas. Escupimos, hablamos o callamos según va el viento. Todavía estamos vivos». Y al final continúa su papel de comentarista y parece desdecirse cuando el drama se convierte en pintura. Velázquez trabaja en su obra maestra dentro de su estudio, mientras Martín habla en primer término. Poco a poco la luz que ilumina al pintor decrece y se cierra la cortina ante él. Martín sigue su comentario y ocurre entonces el desdoblamiento escénico más impresionante entre los que venimos señalando: «La luz se fue del primer término. Martín es ahora una sombra que habla. A la derecha de la galería, hombres y mujeres componen, inmóviles, las actitudes del cuadro inmortal bajo la luz del montante abierto».

Sirva lo dicho hasta aquí como ejemplo de un recurso utilizado por Buero en múltiples formas. Se podría hablar de otras facetas: de la dualidad simbólica en que funcionan los cuadros de Velázquez y Goya dentro de sus respectivos dramas, de casos en que un espacio es mera proyección; es decir, presente sólo en la imaginación de personajes y espectadores como para complementar la realidad escénica tangible: el cuarto contiguo en que yace el cadáver, foco de la acción de *Madrugada*, por ejemplo, o el palacio Real que Goya observa con el catalejo en *El sueño de la razón*; y, finalmente, aquellos casos en que la escenogra-

¹⁰ «Palabra final», en *Historia de una escalera*, Madrid (Escaicer), pág. 152.

¹¹ Este comentar la acción dramática «desde fuera» puede sugerir una influencia de Brecht, pero primero aparece en Buero, creemos nosotros, como lógico desarrollo de esta simultaneidad de espacios escénicos que venimos trazando. Los investigadores de *El fragaluz* y la pareja que interpreta la acción en *La doble historia del doctor Valmy*, por otra parte, corresponden más directamente a una técnica de distanciamiento brechtiano, aunque, también ellos, insisten en la importancia del juego simultáneo de realidades. Dicen los investigadores al público: «Estáis presenciando una experiencia de realidad total: sucesos y pensamientos en mezcla inseparable.»

ffa refleja una realidad doble y se transforma visiblemente, como lo hace en *La señal que se espera* o en *La fundación*. En fin, la simultaneidad se presta a todo tipo de sutilezas, pero nuestro propósito ha sido examinar sólo aquellos momentos en que dos escenas *vivas* se proyectan a la vez. Resta ahora enlazar los efectos visuales que hemos comentado con un rasgo importante del dramaturgo: su vocación de pintor.

III

La explicación de Bentley acerca del efecto de la simultaneidad que citamos al principio, surgió precisamente cuando el crítico comparaba el arte del pintor al del escritor. Un pintor, declara Bentley, nos presenta dos objetos a un tiempo, mientras que el escritor sólo puede describirnoslos. El efecto, añade, no es el mismo, ya que en la descripción las palabras aparecen una tras otra y no simultáneas, como sería necesario. Por otra parte, ve en la persona del escritor de teatro a un ser afortunado que puede desempeñar ambas funciones a la vez.

Ahora bien, Buero Vallejo, como bien se sabe, aspiró a ser pintor y estudió en un tiempo en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En entrevista relativamente reciente se le hizo la pregunta ya algo tónica: «¿En qué medida le ha ayudado su primera vocación pictórica a su dedicación dramática?» Y Buero contesta: «Probablemente me ha servido de mucho. Conozco bastante bien los problemas de la pintura, aunque no sea un gran pintor... La pintura me facilitó los caminos para la comprensión de lo teatral como espectáculo plástico. Pero no fue incluso en mi caso, una *conditio sine qua non* de mi actividad dramática»¹².

Una revisión de su teatro apoya ésta como ambigüedad de la respuesta, pues aunque es innegable que el elemento visual es importante en sus dramas, y aunque haya él introducido en algunos de ellos como protagonista y tema central a pintores, y haga comentarios sobre el arte de la pintura, su teatro no es el de un pintor. No lo es, para nosotros, en el sentido que lo es el del Duque de Rivas, pintor también, todo colorido y disposición armónica de decorado y personajes. Tampoco tiene el cromatismo estético del de Lorca o el fuerte sentido de contornos que encontramos en el de Valle-Inclán. No, el pintor que se alberga en Buero se manifiesta en la forma indirecta que hemos venido señalando; surge, más bien, de un concepto teórico.

¹² AMANDO C. ISASI ANGULO: «Antonio Buero Vallejo», en *Diálogos del teatro español de la posguerra*, Madrid (Ayuso), 1974, pág. 68.

Que el pintor reside aún en el dramaturgo, no cabe la menor duda. Buero señala su «inicial y fallida vocación de pintor» como el motivo determinante en el nacimiento de su *Las Meninas*. Agrega: «Es difícil resignarse a su abandono y se intenta pintar de otra manera»¹³. ¿Habla Buero del simple acto de escribir para el teatro o es que ese «pintar de otra manera» se refiere a algo más específico? Sin duda, es *Las Meninas*, entre las tres obras que tienen como protagonista a un pintor, la que sobresale como expresión plástica de una trama y de un ambiente. Además, contiene ideas acerca del arte de la pintura que no encontramos ni en *El sueño de la razón* ni en *La llegada de los dioses*. En la obra, en cierto momento, se habla de la pintura como si fuera forma dramática. Velázquez explica a Pedro su nuevo descubrimiento como pintor; dice: «Ahora sé que los colores dialogan entre sí; ése es el comienzo del secreto». O sea, que el cuadro cobra realidad al relacionar en tensión dramática sus diferentes componentes pictóricos. Y el drama mismo, *Las Meninas*, abundante en escenas simultáneas—dos o más en juego—reproduce este tipo de «dialogar» de las imágenes.

Algo de esto sugiere Robert Nicholas en su interesante estudio sobre Buero al ver en el contenido de este drama un reflejo de teorías impresionistas del arte según las expone el mismo Velázquez. Dice: «La técnica impresionista que Velázquez expone es la técnica dramática que Buero emplea en la primera parte de este drama. En primer lugar, el dramaturgo sólo insinúa las ambiciones de sus personajes, sus fracasos, envidias, etc. Mucho se sugiere, pero poco se explica o justifica. Nuestra atención va rápidamente de una figura a otra, de un extremo del escenario a otro, de una acción a otra. El resultado es un misterioso caleidoscopio de confusión y suspicacia deliberadas»¹⁴. Tiene tal vez razón el crítico al ver la técnica impresionista de esta obra en forma amplia: en motivos de caracterización, estructura, movimiento. Por nuestra parte, consideramos el efecto de simultaneidad como central en esta interpretación. Aún más, creemos que la interacción de imágenes o escenas de *Las Meninas* no es la excepción en el teatro de Buero, sino más bien la regla.

En resumen: La simultaneidad escénica ocurre, como ya hemos visto, entre una dialogada y otra muda o pantomímica, fiel remedo de la lucha simbólica que indicábamos entre las hermanas en *Las cartas boca abajo*. De esta manera, tales escenas, también hermanas, se transforman mutuamente; «dialogan entre sí», igual que los colores de Velázquez, y nos comunican su verdad a través del silencio que las separa.

¹³ «¿Las Meninas es una obra necesaria?», *La carreta*, núm. 2 (enero 1962), pág. 9.

¹⁴ *The Tragic Stages of Antonio Buero Vallejo*, Madrid (Estudios de Hispanófila), 1972, pág. 66.

Es así como el «secreto» del pintor-Buero se adapta a las exigencias del Buero autor de teatro; es así como la imaginación formal del artista funde y confunde teatralidad y carpintería teatral.—ROBERTO G. SANCHEZ (*Universidad de Wisconsin. MADISON, WIS. 53706, ESTADOS UNIDOS*).

GARCIA LORCA, POETA SOCIAL: "LOS NEGROS" (POETA EN NUEVA YORK)

La crítica en torno a *Poeta en Nueva York*¹ no tiene la importancia de las numerosas exégesis escritas sobre el resto de la obra de García Lorca. Quizá una de las razones, aparte de las intrínsecas dificultades interpretativas que este poemario ofrece, es el hecho de que *Poeta en Nueva York* no se conforma al paradigma del folklorismo andaluz asociado con los escritos de Lorca². Esta colección de poemas constituye una fase dentro de la evolución poética de un escritor que en todo momento mantiene una unidad dialéctica entre la personalidad poética y su obra. La elaboración de *Poeta en Nueva York* supone en su sentido artístico una justa adecuación del instrumento expresivo a la realidad, una realidad que en este caso está ligada a la crisis de valores de la primera guerra mundial, los años de la depresión norteamericana y los «istmos» de principio de siglo, que de alguna forma traducían la necesidad de nuevas formas estéticas de relación entre el hombre y su degradado entorno. Como toda obra artística, *Poeta en Nueva York* se origina en una realidad total, en la que influyen la historia social y literaria, así como la producción anterior del autor.

Poeta en Nueva York nace de una preocupación social, ya presente

¹ Citamos por las *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1960). La mención de página o páginas en paréntesis se referirá a esta edición.

² «Mi gitanismo es un tema literario y un libro. Nada más» (pág. 1653): «Me va molestando un poco *Mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación». Carta a J. Guillén, enero 1927 (pág. 1580):

«In these poems (*El poeta en Nueva York*) Lorca attempted—unsuccessfully—to use the pattern of non-Spanish Surrealism to express his crushing repugnance and horror. But he had to find a medium through which he might be able to visualize his hostile civilization. He did not find it and used a counterfeit; as he had given shape to his Spanish world through the gypsies, a minority set apart and yet part of Spain with its own but ultra-Spanish symbolism and folklore, Lorca tried to convert the negroes and their conventionalized jazz rhythms into a vehicle for his emotion. But no clear shape emerges; either the poet was unable to transmit it or I fail to react to it.» A. BAREA: *Lorca the poet and his people*, London: Faber and Faber, 1944, pág. 63.