



**ENTRE ACTOS:
DIÁLOGOS SOBRE TEATRO ESPAÑOL
ENTRE SIGLOS**

Edición de
MARTHA T. HALSEY Y PHYLLIS ZATLIN

ESTRENO Studies in Contemporary Spanish Theater 2

General Editor: Martha T. Halsey

Department of Spanish, Italian and Portuguese

College of the Liberal Arts

The Pennsylvania State University

University Park, PA 16802 USA

Cataloging Data

Entre actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos,
edited by Martha T. Halsey and Phyllis Zatlin
Includes index

1. Theater—Spain—20th century. I. Martha T. Halsey, 1932-

II. Phyllis Zatlin, 1938-

Library of Congress Catalogue Card No.: 98-74466

ISBN: 1-888463-07-4

© 1999 Copyright by ESTRENO

First Edition

All Rights Reserved

No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording, or any information storage or retrieval system, without permission in writing from the publishers, except by a reviewer or scholar who wishes to quote brief passages in connection with a review or article written for inclusion in a magazine, newspaper, or journal.

This book has been published with the financial assistance of the
Program for Cultural Cooperation between
Spain's Ministry of Education and Culture and United States' Universities

Typesetting and layout by: Penntek Enterprises
626 Portsmouth Road
State College, PA 16803

ÍNDICE

PRESENTACIÓN <i>M. T. H. y P. Z.</i>	1
AGRADECIMIENTOS <i>M. T. H. y P. Z.</i>	2
I. NOS HABLAN LOS AUTORES	
BUSCANDO LA TEATRALIDAD A TRAVÉS DEL TEXTO <i>Luis Araújo</i>	5
DE LA EXPERIENCIA VITAL AL TEXTO TEATRAL <i>Josep M. Benet i Jornet</i>	11
EL "NUEVO TEATRO ESPAÑOL" DURANTE LA TRANSICIÓN: UNA LLAMA VIVA <i>Jerónimo López Mozo</i>	17
SOBRE MI TEATRO <i>Paloma Pedrero</i>	23
MI LUCHA CON EL TEATRO <i>José María Rodríguez Méndez</i>	31
II. DE LA DRAMATURGIA FEMININA	
IMÁGENES DEL EXILIO EN LA DRAMATURGIA FEMENINA <i>Wendy-Llyn Zaza</i>	39
LA DIALÉCTICA DEL RECONOCIMIENTO EN <i>USTED TAMBIÉN PODRÁ DISFRUTAR DE ELLA</i> DE ANA DIOSDADO <i>Carmen Ferrero</i>	49
THEATER THANATOS: THE CRY OF THE CATHARTIC CRITIC IN PILAR POMBO'S <i>¡MUERE BELLACO!</i> <i>Connie Tchir</i>	55
FEMALE RAGE: DIOSDADO AND PEDRERO DEAL WITH AN AGE-LONG PROBLEM IN A NEW-AGE FASHION <i>Iride Lamartina-Lens</i>	63
PAINTING THE BODY: FEMINISM, THE FEMALE BODY AND PALOMA PEDRERO'S <i>EL COLOR DE AGOSTO</i> <i>Jennifer Zachman</i>	69

LOVE, MADNESS, AND SILENCING IN CONCHA ROMERO'S <i>JUEGO DE REINAS</i> <i>Carolyn J. Harris</i>	79	CÁRCELES DE LA CONCIENCIA Y FUGAS PASIONALES: ESPACIOS PSÍQUICOS EN DOS ESTRENOS RECIENTES DE ANTONIO BUERO VALLEJO Y ANTONIO GALA (<i>LAS TRAMPAS DEL AZAR Y LOS BELLOS DURMIENTES</i>) <i>Hazel Cazorla</i>	185
THE FEMALE BODY AS SYMBOL OF OPPRESSION AND MEANS OF SUBVERSION IN CONCHA ROMERO'S <i>UN OLOR A ÁMBAR</i> <i>Karen K. Sweetland</i>	87	<i>LA FUNDACIÓN</i> DE BUERO VALLEJO, UNA RE-CREACIÓN DE <i>LA VIDA ES SUEÑO</i> <i>Victor Dixon</i>	195
FEMALE POWER AND SOLIDARITY IN <i>UN OLOR A ÁMBAR</i> BY CONCHA ROMERO, AND <i>HUMO DE BELEÑO</i> BY MARIBEL LÁZARO <i>Helen Roberts</i>	95	LA HUELLA DE BUERO VALLEJO EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO <i>Mariano de Paco</i>	207
DRAMATURGIA FEMENINA DE LOS NOVENTA EN ESPAÑA <i>Virtudes Serrano</i>	101		
III. ESTUDIOS GENERALES Y COMPARATIVOS		IV. ENFOQUES SOBRE AUTORES INDIVIDUALES	
EL TIEMPO Y SUS CONFLICTOS EN UNAS CUANTAS "HISTORIAS" DEL TEATRO ESPAÑOL DE LA POSGUERRA <i>Victor García Ruiz</i>	115	EL EXILIO AUBIANO COMO REFERENCIA IMAGINARIA EN LOS MONÓLOGOS DE MAX AUB <i>Arie Vicente</i>	221
LA GENERACIÓN SIMBOLISTA EN EL TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO <i>M^a Francisca Vilches de Frutos</i>	127	EL MAX AUB TRÁGICO <i>Lois A. Kemp</i>	231
LA CUESTIÓN DE LA VANGUARDIA EN EL TEATRO ESPAÑOL DURANTE EL PERÍODO DE LA TRANSICIÓN POLÍTICA <i>Urszula Aszyk</i>	137	FE, NACIONALCATOLICISMO Y PATRIA: EL EPÍLOGO DE <i>EL PROCESO DEL ARZOBISPO CARRANZA</i> DE JOAQUÍN CALVO SOTELO <i>José Manuel Reyes</i>	237
EL TEATRO ESPAÑOL EN EL FESTIVAL IBEROAMERICANO DE TEATRO (FIT) DE CÁDIZ: LA SOCIEDAD EN UNA BAÑERA <i>Polly J. Hodge</i>	147	THE PROBLEMATICS OF IDENTITY IN <i>JENOFA JUNCAL, LA ROJA GITANA DEL MONTE JAIZKIBEL</i> BY ALFONSO SASTRE <i>Sandra N. Harper</i>	247
TEATRO Y POSMODERNIDAD EN ESPAÑA <i>Wilfried Floeck</i>	157	EL MITO EN EL TEATRO ÚLTIMO DE ALFONSO SASTRE: METATEATRO, INTERTEXTUALIDAD Y PARODIA <i>Anita L. Johnson</i>	259
<i>AGONÍA: A PARABLE OF VIOLENCE AND SACRIFICE ON THE EVE OF THE TWENTY-FIRST CENTURY</i> <i>Candyce Leonard</i>	165	LA RISA CRUEL EN <i>LA TUERTA SUERTE DE PERICO GALÁPAGO</i> <i>Wes Weaver</i>	265
POSTMODERNISM, METATHEATER AND THE THEME OF EXPLOITATION: ERNESTO CABALLERO'S <i>SQUASH</i> AND PALOMA PEDRERO'S <i>EL PASAMANOS</i> <i>Peter L. Podol</i>	173	MANUEL MARTÍNEZ MEDIERO Y EL TEATRO DE LA CRUELDAD <i>John P. Gabriele</i>	273
ENCUENTROS CULTURALES: LA PARODIA POSTCOLONIALISTA EN <i>LA ISLA AMARILLA Y LA MIRADA DEL HOMBRE OSCURO</i> <i>Camilla Stevens</i>	179	<i>DESDE ABAJO</i> , TESTAMENTO ÉTICO Y LITERARIO DE LAURO OLMO <i>Antonio Fernández Insuela</i>	281
		CULTURAL IDENTITY IN THE THEATRE OF RODRÍGUEZ MÉNDEZ <i>Michael Thompson</i>	293

V. PERSPECTIVAS INTERLINGÜES, INTERARTÍSTICAS E
INTERTEXTUALES

"SPEAK THE SPEECH, I PRAY YOU . . ." TRANSLATING FOR ACTORS AND AUDIENCE <i>Rick Hite</i>	303
TRANSLATING SPANISH CHILDREN'S THEATER FOR THE AMERICAN STAGE <i>Carys Evans-Corrales</i>	309
PAINTING AND THE ART-LIFE DIALECTIC IN RAFAEL ALBERTI'S <i>NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO</i> <i>Kara Ann Mendick</i>	317
THE USES AND ABUSES OF POETRY AND MUSIC IN THE PLAY/FILM <i>¡AY, CARMELA!</i> <i>Mary Makris</i>	327
GENDER AND AUTHORITY IN <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i> AND <i>ESCUADRA HACIA LA MUERTE</i> <i>Mary Rice</i>	337
CERVANTES IN THE CAVE OF RODRÍGUEZ MÉNDEZ: QUIXOTIC PARALLELS IN <i>PUESTO YA EL PIE EN EL ESTRIBO</i> ¹ <i>Christopher B. Weimer</i>	345
ANTONIO GÜIRAU'S <i>REFUNDICIONES OF LA DAMA DUENDE</i> : GENRE AND MUSIC <i>Barbara Mujica</i>	353
FREEDOM AND RESISTANCE: RAFAEL ALBERTI'S TRANSFIGURATION OF CALDERÓN'S <i>AUTO</i> <i>Timothy Ambrose</i>	367
BIOGRAPHICAL SKETCHES	379
ÍNDICE ONOMÁSTICO	389

PRESENTACIÓN

En septiembre del 97, se celebró en la Pennsylvania State University (Estados Unidos) un congreso internacional dedicado al teatro español a finales del siglo XX. Organizado por la revista *Estreno* en colaboración con la Asociación de Autores de Teatro en España, y patrocinado por varios departamentos e institutos de dicha universidad junto a organismos del gobierno español, este congreso contó con la participación de cinco dramaturgos —Luis Araújo, Josep Maria Benet i Jornet, Jerónimo López Mozo, Paloma Pedrero y José María Rodríguez Méndez— y de más de un centenar de estudiosos de Norte América, de España y otros países europeos, e incluso de Nueva Zelandia. Entre los estudiosos figuraban algunos de renombre internacional y otros al comienzo de sus carreras profesionales, todos dispuestos a intercambiar ideas y aprender los unos de los otros. En el libro que publicamos ahora se incluyen ensayos representativos del enfoque de las colaboraciones presentadas en ese simposio, "Entre actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos", así como la intervención del grupo de dramaturgos de distintas generaciones y tendencias teatrales cuyos comentarios forman nuestro primer capítulo.

Los ensayos seleccionados para este tomo reflejan algunos de los temas que más atraen hoy en día a los especialistas en nuestro campo, sobre todo en Estados Unidos. Reconocemos el gran interés en la labor de las autoras al poner en el segundo capítulo los ensayos que enfocan la dramaturgia femenina. En los otros capítulos se encuentran una variedad de perspectivas, desde los análisis históricos y generales hasta los estudios comparativos, así como los limitados a obras individuales. Se nota el interés constante en los autores más conocidos de la posguerra, tales como Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, además de una gran curiosidad respecto a la dramaturgia más joven, tanto de autores individuales como de grupos en *performance*. Se incluyen asimismo comentarios sobre versiones actuales de obras clásicas y estudios de temas tan diversos como los aspectos visuales de las puestas en escena, la versión filmica de una pieza y la traducción de obras teatrales.

Agradecemos la colaboración de todos los participantes y patrocinadores del simposio de 1997 y esperamos que este libro, fruto de aquellos días animados, contribuya al conocimiento del teatro español en víspera del siglo XXI.

M. T. H. y P. Z.

EL TIEMPO Y SUS CONFLICTOS
EN UNAS CUANTAS "HISTORIAS"
DEL TEATRO ESPAÑOL DE LA POSGUERRA

V́ctor Garća Ruiz
Universidad de Navarra

El presente trabajo va a tener algo de experimental. Me propongo hacer un análisis conjunto de las obras que en el teatro español de la posguerra llevan como título *Historia de...* El objetivo ha sido reunir las piezas con estas características —espero no haber dejado fuera ninguna—, e indagar en sus rasgos comunes. ¿Hay algo en la materia, el planteamiento o en las expectativas, que impulse a autores diferentes y en años distintos, a dar a sus obras esa misma formulación "Historia de..."? Confío en que al menos la reflexión sobre estas obras nos permita algún mejor conocimiento de otra historia: la del teatro español de la posguerra. El corpus que voy a manejar, cronológicamente, es el siguiente: *Historia de una casa* (1949), de Joaquín Calvo Sotelo, *Historia de una escalera* (1949), de Antonio Buero Vallejo, *Historia de un resentido* (1956), de Joaquín Calvo Sotelo, *Historia de un adulterio* (1969), de Víctor Ruiz Iriarte e *Historia de unos cuantos* (1975), de José María Rodríguez Méndez¹.

Historia de una casa (no "Historias de una casa") de Joaquín Calvo Sotelo se estrenó en el teatro María Guerrero el 12 de enero del 1949. La dirección corrió a cargo de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa². Puesto que nunca fue publicada resumo su argumento: obligada por una avería de su coche, Margot, elegante señorita, llega a una casa en el pueblo santanderino donde pasó los veranos en su infancia. Andrés, el muchacho que sale a atenderla, es hijo del administrador de la casa y, siendo niño, colaboró en su instalación. Partiendo de esta situación y con Andrés como narrador, asistimos al relato escénico de tres historias ocurridas en la casa. La escenografía se apoya en dos recursos: el juego de oscuros para marcar las transiciones entre el presente y los pasados, y una cortina en la fachada que cubre y descubre el interior de la casa, donde tienen lugar las historias. El espacio del presente queda en el exterior.

El acto inicial corresponde a los primeros inquilinos de la casa y tiene un carácter dramático. Gaby, actriz de cine que ha perdido su belleza por una quemadura en la cara, huye de Madrid en compañía de su hermana y su amante. El agente cinematográfico la acosa, al igual que su vanidad de ex mujer bella, el despego creciente de su amante y el dolor por la felicidad perdida. El tono es de frivolidad corrupta y gran mundo, propio —hay que suponer—, de los años 30. Es decir, la preguerra vista desde la posguerra. En una escena muy teatral Gaby se quita las gafas y el pañuelo que cubrían su rostro, y desaparece de la casa. Nadie volvió a saber de ella, como nos informa Andrés, de nuevo en el presente.

La segunda historia es de tono cómico y corresponde a Augusto, un rico señor de Madrid, ni casado ni soltero sino todo lo contrario, que viene con su secretaria-amante, y que siente una morbosa pasión por el ajedrez. Augusto juega una partida nada menos que con el diablo y éste le concede un deseo: morir durante media hora y volver luego a la vida. Durante su presunta muerte, Augusto descubre que su sobrino —muchacho sencillo y huérfano al que recogió y educó, y que tiene novia en el pueblo—, es un sinvergüenza que sólo piensa en heredarle y además está liado con su secretaria. El Augusto redivivo echa a los ingratos y se casa con la criada, un divertido personaje, medio loco y medio sordo. Ante semejante planteamiento, es difícil no pensar en Jardiel, en su *Marido de ida y vuelta* concretamente, y en otras piezas de Calvo Sotelo que, junto a Mihura y otros, constituyen ese género de nuestro teatro de posguerra que ha definido Alás-Brun como “comedia del disparate”.

La tercera historia es un melodrama de guerra con ribetes fantástico-poéticos. Aurora, muchacha de quince años, está enferma y es muy soñadora. Su hermana mayor, María, cada vez más olvidada por su novio en Londres, cuida a la pequeña. Cuando ésta muere, María vive sus propios sueños de amor en los sueños de Aurora; y estos sueños, la conciencia de Aurora, se escenifican. Allí aparecen los personajes de las aventuras infantiles de su hermana, el sultán, el pirata o el hada madrina. Irrumpen entonces unos milicianos —estamos en zona republicana—, buscando un fugitivo que, en efecto, se ha refugiado en la casa: es Jaime, destinado en el crucero Baleares —marino, aventurero por tanto— que es la respuesta que da la realidad a los sueños de María. Tiene lugar una escena poética y fantástica de tono lorquiano-casoniano en que Jaime y María se juran amor y felicidad para el más allá. Los dos mueren al ser descubiertos por sus perseguidores. De nuevo en el presente, nos enteramos de que no hubo avería en el coche sino que el chófer de Margot está enamorado de ella y fingió el contratiempo para hacerle el amor. Esta “sorpresa” indica que hay que añadir el juego sobre otro género teatral: el vodevil.

En *Historia de una casa* hay, también, algo de metacrítica: al final de la comedia un personaje, autor teatral, comenta que “la [historia] del demonio es divertidísima. La primera y la última, un poco trágicas pero no dejan mal sabor de boca”. Al final se comenta si lo que ha contado Andrés no serviría para una comedia y se decide que no, pero que, en cambio, sí valdría para unas cuantas “novelitas muy apañadas”. Supongo que así Calvo Sotelo llama la atención de sus espectadores sobre la “originalidad” de presentar teatralmente historias propias de la novela.

El estreno de esta comedia no tuvo particular éxito y el autor no la publicó ni incluyó en sus obras completas. Todas las reseñas que he manejado aluden a la presencia de aciertos y errores³. Destacan negativamente el contagio del cine en el modelo narrativo; por otro lado, aluden a la aspiración poética y evocadora, al tema de los sueños y el subconsciente, y la combinación de géneros teatrales.

Historia de una casa es un ejercicio teatral digno pero no brillante que falla sobre todo por el lenguaje y un exceso de explicitud. Lo mejor, sin duda, es el acto cómico, aunque muy lejos del talento de Jardiel. Desde la perspectiva actual, acostumbrada a pensar que no había entonces más que comedias de salón, es interesante el intento de modernidad que suponen el planteamiento narrativo, la combinación de géneros teatrales o la escenificación del subconsciente. Aspectos que remiten más al dinámico ambiente

cultural de la preguerra que a las disciplinadas aspiraciones de orden y realismo en la posguerra. Quizá por eso mismo, ni estos aspectos ni la puesta en escena llamaron la atención de los críticos.

Por otro lado, esta comedia aporta una síntesis tanto de las tendencias como de las técnicas empleadas en el teatro comercial que pretendía ser renovador, tanto en los años 30 como en los 40. Las tendencias serían: el drama renovado temáticamente con asuntos modernos como el mundo del cine (acto I), el humor postvanguardista (II), la aspiración a lo poético —Casona, Lorca— y el mundo de la subconsciencia (III). En cuanto a las técnicas: cinematografismo y juego de oscuros más la tendencia a lo esquemático en el escenario.

Es interesante detenerse en el tema del tiempo y su retorno. Dos años antes Calvo Sotelo había estrenado *Plaza de Oriente* (María Guerrero, 24 enero 1947), comedia histórica de corte sentimental y nacionalista, con procedimientos muy próximos a los de *Historia de una casa*. Se da en *Plaza de Oriente* una estructura narrativa no lineal, vertebrada en torno al diario del protagonista y una foto de familia, y la escenificación de elementos oníricos. La unidad y el planteamiento cíclico aquí son más completos y, como consecuencia, el sentimiento angustioso del tiempo mucho más palpable que en *Historia de una casa*.

En octubre del 1945 coincidieron en el Teatro Nacional María Guerrero dos obras memorables sobre el tema del tiempo: *La herida del tiempo* (*Time and the Conways*) de J. B. Priestley, versión y dirección de Luis Escobar, estrenada tres años antes, el 17 noviembre 1942 y repuesta en dos ocasiones: el 20 octubre 1943 y el 25 octubre 1945. La otra obra fue *Nuestra ciudad* (*Our Town*) de Thornton Wilder, versión de José Juan Cadenas, dirección también de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, estrenada el 29 diciembre 1944 y repuesta el 18 octubre 1945. Como es conocido, ambas suponen una interrogación sobre el efecto devastador del tiempo en los seres humanos. En *Nuestra ciudad* encontramos un tratamiento antiilusionista en que un narrador, con una visión panorámica del tiempo y la eternidad, introduce los episodios de una historia familiar, al modo de *Historia de una casa*. No falta el elemento fantástico, con muertos que regresan a la vida, como en el *Liliom* de Ferenc Molnar (1909) que se quiso estrenar en 1934 en aquel teatro Anfistora que frecuentaba García Lorca y otros jóvenes como el mismo Joaquín Calvo Sotelo (Ucelay 457), o *Tic Tac* de Claudio de la Torre. Aunque es patente la nota sentimental hay también angustia, vivir es estar “hundidos en la ignorancia y la ceguera” (62), compensada cristianamente por el consuelo de la eternidad.

La herida del tiempo presenta una estructura en tres momentos temporales separados por veinte años, semejante a *Historia de una escalera* y unos tintes más existenciales en su angustia por los errores incorregibles del pasado.

Deseo destacar, pues, que sin necesidad de un rastreo exhaustivo —por ejemplo, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* de Jardiel, no es ajena a estas mismas preocupaciones—, se percibe en el teatro comercial español de esos años una insistencia en el tema del tiempo. Por su parte, un grupo no comercial, Arte Nuevo, estrenó en 1946 *Un tic-tac de reloj*, de José Gordón y Alfonso Paso, con la misma preocupación por “the corrosive passing of time” (London 189). Y es éste, justamente, el punto por donde quisiera enlazar con *Historia de una escalera*.

Como es natural, no es el momento de entrar en un análisis extenso de *Historia de una escalera*⁴. Baste el sumario apunte de que distingo en ella dos aspectos fundamentales, tanto en su construcción como en su recepción por parte de la crítica: el aspecto "social", ligado a la ruptura de ciertas convenciones dominantes entonces en el teatro público español, y el aspecto trágico, ligado precisamente al tema del tiempo, que es al que deseo prestar atención ahora.

Partiré de unas palabras de Buero acerca de las influencias recibidas:

[Hay] dos influencias sobre mi "escalera", no citadas por nadie, de las cuales yo tenía plena conciencia (...) dos influencias españolas: la de Azorín por su breve y maravilloso relato *Las nubes*, y también la influencia parcial de Claudio de la Torre: concretamente la del primer acto de su *Tic Tac*. Estas sí fueron influencias conscientes. Cuando escribí *Historia de una escalera* me andaban por la mente y no eludí la similitud. El problema de *Las nubes* (...) es en el fondo idéntico al de la escalera: es el de un hombre, Calixto el de *La Celestina*, que se hace mayor en vez de morir joven, y advierte cómo en la madurez de su vida, su hija y un mancebo repiten textualmente lo que él y Melibea se dijeron cuando eran novios. Muchas veces había yo leído ese relato, pues en él late una inquietud por el enigma del tiempo que considero también muy mía. Y si esta similitud de estructura, que no eludí, puede degradar la originalidad —concepto siempre tan discutible— de mi 'escalera' poco importa". (Énfasis mío; Buero, *Teatro español actual* 72-73).

Veamos esos textos algo más de cerca. "[V]ivir es *ver volver*. (...)" se dice en *Las nubes*, partiendo del Arcipreste de Hita ("[C]rei que la fabrilla/ que dis: por lo pasado no estés mano en la mejilla") y de la filosofía "cotidiana" de Campoamor. El propio Azorín en su relato establece el vínculo entre el Tiempo como ciclo y la idea de tragedia⁵: "Las nubes son la imagen del Tiempo. ¿Habrá sensación más trágica que aquella de quien sienta el Tiempo, la de quien vea ya en el presente y en el pasado lo porvenir?" (117). El relato termina con una escena que ofrece el modelo espacial exacto (arriba-abajo) de la escena que remata *Historia de una escalera*:

En lo alto de la solana, recostado sobre la barandilla, Calixto contempla extático a su hija. De pronto un halcón aparece revoloteando rápida y violentamente por entre los árboles. Tras él, persiguiéndole, todo agitado y descompuesto, surge un mancebo. Al llegar frente a Alisa, se detiene absorto, sonríe y comienza a hablarla.

Calixto lo ve desde el caracol y adivina sus palabras. Unas nubes redondas, blancas, pasan lentamente, sobre el cielo azul, en la lejanía. (El énfasis es mío; 118-19)

Sobre la relación con *Tic Tac* (estrenada en 1930) Buero es menos explícito. Pero creo que pueden establecerse dos puntos de enlace en el primer cuadro —no acto; la comedia es "en un acto y siete cuadros"—: el medio familiar mezquino y lleno de estrecheces (un padre, empleado de poco sueldo, madre apocada, hermana enferma); y la figura del Hijo, lleno de ilusiones juveniles y deseos de salir de ese ambiente, pero sin fuerza de voluntad para lograrlo. El planteamiento de de la Torre incide, por un lado,

en lo fantástico, dentro del interés que se dio en el teatro español de los años veinte y treinta por temas como la personalidad, en la línea pirandelliana o el subconsciente, en dependencia mayor o menor respecto al psicoanálisis freudiano⁶.

Pero, por otro lado, contiene también un fuerte ingrediente de preocupación por el tiempo, aunque no en un sentido de angustia sino más bien de esperanza conciliadora. Al final, el Hijo, tras una experiencia onírica, regresa cíclicamente a la misma situación del primer cuadro; pero ahora, tras haber contemplado en sueños un futuro desastroso, se decide a afrontar la realidad, sin renunciar a sus sueños de juventud⁷.

Ese aspecto que antes he denominado vagamente como "social" y la bien conocida circunstancia de su resonante éxito es el responsable de que el estreno de *Historia de una escalera* haya pasado a ser un jalón de periodización literaria casi insoslayable: en 1949, la "realidad" española sube por fin a los escenarios y abre camino a la llamada "generación realista". Soy bastante partidario de relativizar la importancia de este tópico periodizador porque me parece que se apoya en un hecho real pero secundario y poco relevante para el lector o espectador de fin de siglo: que la historia tenga lugar en un medio social modesto o, de otra manera, su condición de sainete serio.

Historia de una escalera es ya un clásico gracias a aquella coyuntura pero la fuerza y la viabilidad que pueda tener ante un público de hoy no depende de que la obra "conectara" con el público madrileño de la posguerra; el nombre de Buero se hubiera hundido en el olvido si no hubiera seguido luchando, con fracasos, por ganar al público no con dramas más o menos populistas en la línea "social" de la "escalera", sino con su íntimo sentir trágico. Si *Historia de una escalera* todavía hoy interesa es, más bien, por lo que la une al resto de la obra bueriana: su dimensión metafísica o trágica, por ser la experiencia de unos seres humanos, pobres o ricos, ante la amenaza del Tiempo, que ha destruido unas vidas y que puede destruir otra vez, cíclicamente, la de sus hijos. Porque el desenlace —la única novedad estructural en una obra de concepción tradicional— es calculadamente ambiguo y abierto⁸.

Buero afirmó en cierta ocasión: "*Historia de una escalera* se desenvuelve dentro de una línea de preocupación por el tiempo y el espacio como límites del hombre, común al teatro contemporáneo" (328). Éste es un ejemplo entre otros muchos de que Buero ha procurado preservar su obra de fáciles asimilaciones a las corrientes del realismo social, más o menos reivindicativo, muy relevantes en la crítica española a partir de los años 50. No es que Buero olvide los aspectos "sociales", sino que los sitúa en un orden distinto al de la creación artística.

La tendencia habitual de la crítica ha sido relacionar a Buero con el teatro posterior a él, convirtiéndole en un adelantado de la generación realista. Con el presente análisis de *Historia de una escalera* y mi hincapié en la centralidad del tema del tiempo por encima de su condición de primer "drama social", intento poner de relieve que si ahondamos en las relaciones de Buero con el teatro de los años 30 y 40 —es decir, el teatro de dramaturgos de su misma edad y formación—, hay aspectos de su obra que resultan menos contradictorios. Por no citar más que dos: su confianza en la eficacia de los símbolos para transmitir su peculiar intuición trágica sobre el ser humano, y la necesidad de una exposición implícita de los problemas generales de éste, por encima de didactismos explícitos. Uno y otro desentonan con los planteamientos de las generaciones de posguerra, partidarias de una crítica más directa y urgente a las estructuras del país.

La visión que Buero tiene del hombre, del mundo y del teatro tiene sus raíces más bien en el ambiente intelectual de la preguerra. Su visión trágica se nutre de García Lorca⁹, Unamuno, *La vida es sueño* y los clásicos griegos, leídos en aquellos años treinta, al igual que Ortega y, como hemos visto, Azorín y Claudio de la Torre. En suma, el teatro de Buero tiene lugar en la posguerra, se inserta críticamente en la sociedad franquista, pero lo hace desde unos planteamientos estéticos básicos generados en la preguerra.

Joaquín Calvo Sotelo estrenó *Historia de un resentido* (*Apuntes para una biografía dramática*) en 1956 (Teatro de la Comedia, Barcelona, 13 enero). En un escenario simplificado se presenta un cronista que hace de intermediario entre el público y la historia de Dalmiro Quintana, escritor ansioso de fama literaria pero incapaz de aceptar su mediocridad. Quintana acaba cometiendo crímenes durante la guerra civil para vengar su envidia y su humillación.

La comedia es tan mediocre como Dalmiro Quintana. Ni su aparente modernidad narrativa —el cinematografismo, el juego de oscuros, el escenario esquemático, la des-realización que implica el narrador, el empleo del patio de butacas como espacio escénico o la apelación al público para que haga examen de conciencia sobre sus resentimientos— ni el pretendido acercamiento a otros géneros, la “biografía dramática”, aportan gran cosa a lo ya visto en *Historia de una casa* o *Plaza de Oriente*. *Historia de un resentido* narra una peripecia individual en la que el tema del tiempo no ofrece otro relieve que el contraste entre el principio y el final del protagonista.

Trece años después, en 1969, se estrena *Historia de un adulterio* de Víctor Ruiz Iriarte. De nuevo encontramos el relato de una peripecia individual pero, en este caso, el tema del tiempo sí alcanza cierta dimensión trágica¹⁰. Asistimos a la crisis vital de Ernesto Luján, hombre poderoso y riquísimo del final del franquismo, que toma la decisión de desprenderse de su poder y su riqueza al comprender que ha corrompido sus sueños de juventud y la vida de quienes le rodean. Pero serán los otros —su mujer, su amante y, sobre todo, el amigo ambicioso— quienes le impedirán liberarse de lo que él contempla como un peso horrible. Ellos, los que él ha corrompido, son quienes acaban condenándole a seguir adelante. En *Historia de un adulterio* el tiempo es lineal e irreversible, el hombre debe cargar con su pasado. El tiempo no vuelve atrás.

Las escenas finales de *Historia de un adulterio* y de *Historia de una escalera* ofrecen cierto paralelismo en el planteamiento contrapuntístico. A críticos como Lorenzo López Sancho —con la obra de Ruiz Iriarte— y Jorge de la Cueva —con la de Buero—, les pareció concesión sentimental el explícito enlace con una situación del pasado¹¹. Hay, sin embargo, una notable diferencia.

Historia de un adulterio termina con un recuerdo escenificado en que Luján y su frívola esposa se contemplan a sí mismos cuando ellos eran jóvenes y su amor utópicamente puro nada sabía de egoísmo y traición. Por primera vez, ella parece comprender la crisis que ha sufrido su marido, pero ya es tarde. Lo más que podrá hacer, quizá, es ayudarlo a sobrellevar una decisión que no admite marcha atrás. Esta concepción lineal y no cíclica del tiempo cierra las puertas a la ambigüedad, a diferencia de *Historia de una escalera*.

Desde el punto de vista técnico, *Historia de un adulterio* presenta una estructura narrativa que no hubiera sido posible sin la experimentación de la novela hispánica de los

años 60. La comedia combina tres planos temporales (presente, pasado inmediato y pasado remoto) narrados por Luján y Adelaida, su mujer, instancias que son simultáneamente personaje del pasado y personaje-narrador en el presente. Sin embargo, no existe conflictividad en las voces de uno y otra sobre lo ocurrido en el pasado. Se trata de un mero relevo en el relato de una historia siempre controlada por el narrador externo, el autor. La única ambigüedad —si sabe o no el amigo que debe su éxito a que su esposa es amante de Luján—, no abre puertas a una esperanza, simplemente acentúa aún más la culpa de Luján.

Con *Historia de unos cuantos* (1975), de José María Rodríguez Méndez, entramos en el terreno del teatro histórico. Los protagonistas de este “drama en diez momentos” son personajes de zarzuela a los que el autor prolonga la existencia. Son, concretamente, la Mari Pepa y el Felipe de *La revoltosa*; su hijo, el Pichi, del cantable de la revista *Las Leandras* (1930), y el Julián y la Susana de *La Verbena de la Paloma*. Partiendo del año 1898 y pasando por episodios clave de la historia reciente de España (la boda y el atentado a Alfonso XIII, la guerra de África, la República, o el 18 de julio del 1936) las vidas de estas dos familias del pueblo llegan, con suerte muy diferente, hasta la inmediata posguerra.

Los diálogos, las escenas costumbristas —deliciosas las dos primeras— la magnífica recreación de los modelos y el lenguaje del género chico son aspectos muy atractivos de esta pieza. Pero no los más importantes. Una pura imitación zarzuelera en 1975 carecería de sentido si no aspirara a algo más. Lo que parece buscar Rodríguez Méndez es un drama hispánico-popular e histórico.

La reunión de lo hispánico y lo popular la toma Rodríguez Méndez de un cliché previo, que por muy discutible que sea resulta eficaz ante el público: la zarzuela. Al poner esos personajes en el centro obtiene Rodríguez Méndez un doble resultado: que sean personajes individuales y concretos, no abstracciones, quienes vivan la historia; y que, gracias a las convenciones de un género ya establecido, todo espectador asocie esos personajes concretos a un cierto prototipo de hombre y mujer del pueblo español.

Mari Pepa es un personaje inolvidable que encarna definitivamente la esencia del pueblo español: áspero pero noble, sufrido y algo fatalista. Mari Pepa contempla y sufre que la Monarquía y la República le arrebaten a los hijos y al marido —débil e ingenuo—, que Julián y Susana prosperen insolidariamente o que una lotera la engañe con un décimo falso.

La dimensión histórica del drama procede, evidentemente, del recorrido que estos personajes individual-colectivos realizan por las cuatro etapas de la historia española desde 1900 a 1975: Monarquía, República, guerra civil y franquismo.

Se ha venido subrayando que un teatro verdaderamente histórico implica un juego crítico de contrastes, una dialéctica entre pasado y presente¹². En *Historia de unos cuantos* no percibo ese tipo de crítica ni una especial intención de contrarrestar visiones oficiales sobre la historia de España. *Historia de unos cuantos* coincide con *Plaza de Oriente* en episodios como la boda y el atentado real, las consecuencias de la guerra de África o la imagen aristocrática del cuerpo de húsares en los años 20. En la obra de Calvo Sotelo la perspectiva es desde arriba, desde la sensibilidad de la clase dirigente, y existe una conciencia del “cómo deben ser las cosas” en la vida pública. En *Historia de unos cuantos* el punto de vista es desde abajo y, no obstante, esto no implica una

contraversión histórica sino más bien un rechazo algo anárquico a todo tipo de versiones: si, desde la perspectiva popular de Rodríguez Méndez, Monarquía y franquismo salen mal parados, no lo son menos la República, el socialismo o las venganzas políticas en Madrid durante la guerra civil.

En esta "crónica social del pueblo español" (Halsey 362) más que crítica se percibe resignación y, quizá, una inquieta esperanza ante el futuro de España. En el momento en que el franquismo cierra una etapa de la historia española, Rodríguez Méndez lanza una mirada atrás y nos muestra el panorama de unas gentes a quienes siempre ha tocado perder. De ahí el inevitable toque de melancolía.

Es cierto que, como ha escrito Halsey (363) "la preocupación central de todo el teatro desesperanzado de Rodríguez Méndez [es] el contraste entre lo que hubiera podido ser España y lo que fue, es decir, los sueños y las ilusiones perdidas". Sin embargo, la escena final de *Historia de unos cuantos* contiene elementos de esperanza: Mari Pepa vende tabaco de contrabando en plena calle pero le sobra dignidad para rechazar la ayuda de Julián. Y, sobre todo, para recomendar olvido:

JULIÁN.—¿Querrás ver a tu nieto, de vez en cuando? (...) Él no te olvidará nunca, de eso puedes estar segura.

MARI-PEPA.—Ya ves que no te lo disputo, Julián. El chico debe crecer, y debe vivir, y debe olvidar también. Dile que me olvide. Que me olvide. Que se olvide de todo. (...) La juventud crece con fuerza y ese chico ha sufrido mucho, aunque no es más que un niño. Con tal de que no pase lo que pasó su padre y su agüelo... Haz que se olvide, Julián, que se olvide. (202)

Tanta insistencia en el olvido implica posiblemente la aspiración a un borrón y cuenta nueva, como el que cabía desear para España a partir de 1975.

En definitiva, creo que la dimensión de drama histórico colectivo de *Historia de unos cuantos* es más aparente que real. Al no estar centrado el drama en ningún personaje histórico real, el conflicto se traslada inevitablemente del plano histórico-real al plano de la ficción, y con ello adquiere relieve el tema del tiempo. Los individuos —ese "héroe medio" que es Mari Pepa—, sufren por culpa de lo que ocurrió en sus vidas en España entre 1898 y 1975, pero la historia de España no se pone en cuestión, no resulta conflictiva sino dolorosa en el nivel de lo privado. Los acontecimientos son históricos pero no cumplen una particular función crítico-histórica; funcionan como acontecimientos —no importa si históricos o inventados—, representan, una vez más, el paso del Tiempo y sus efectos sobre los sueños y las ilusiones de las personas.

Y aunque esas personas son indudablemente prototipos del "pueblo" español —la función de la zarzuela es justamente ésa—, no me parece que su condición de individuos que sufren, quede oscurecida en ningún momento por su dimensión comunitaria de miembros de la historia de España. A Rodríguez Méndez parece interesarle la gente más que la historia.

El repaso a estas "historias" del teatro español de la posguerra nos permite algunas reflexiones:

1. El tema del tiempo. La concepción del tiempo y la hondura en el tratamiento son diferentes pero, en los casos examinados, parece que la formulación del título como

Historia de... arrastra la contemplación del principio y término más o menos conflictivo de un proceso de larga duración¹³.

El tema del tiempo y su efecto limitador sobre la vida de los hombres es central en *Historia de una escalera*, *Historia de un adulterio* e *Historia de unos cuantos*.

Hemos visto que en el caso de *Historia de una escalera* este aspecto prevalece sobre los aspectos "sociales" hasta ahora tan destacados, y que la concepción bueriana del tiempo no es un ciclo desesperado sino que admite una salida y una esperanza. Por otro lado, hemos visto también cómo el drama bueriano se integra en un contexto, antes y después de la guerra, proclive a este tema.

Por el contrario, en las obras de Calvo Sotelo, *Historia de una casa* e *Historia de un resentido* el tiempo es sólo un elemento inexcusable en la peripecia, pero carece de entidad como fuerza dramática. Tampoco en la estructura cinematográfica del relato se advierte mayor peso específico del tema del tiempo.

2. Lo individual y lo colectivo. *Historia de unos cuantos* plantea el problema de la relación entre lo individual y lo colectivo. Sin ser un drama histórico, cabría hablar de "drama colectivo" del pueblo español, a diferencia de los conflictos individuales de las obras de Ruiz Iriarte y Calvo Sotelo. Por su parte, *Historia de una escalera* es un drama tan individual como colectivo que refleja la polivalencia, ya desde el principio, del lenguaje dramático de Buero. Lo mismo que la historia de dos familias desgraciadas alcanza dimensiones colectivas, cuando Buero haga más tarde teatro histórico, conservará la preocupación por el hombre concreto.

En esta ampliación de lo individual a lo colectivo sí se percibe un magisterio, querido o no, un nexo entre Buero y el teatro posterior a él. En *Historia de una escalera* esa ampliación está implícita, en *Historia de unos cuantos* es el punto clave. Buero lo insinúa y no siempre lo desarrolla en su obra, como harán los jóvenes escritores de teatro a partir de los años 50.

3. La posición de Buero en el teatro español de la posguerra. El teatro de Buero tiene lazos con el teatro que le precede y con el que le sigue. A diferencia de lo que suele pensarse, creo que los primeros son más profundos y definitivos que los segundos. Lo que ha podido verse en el presente ensayo respecto a estímulos e influencias es sólo un indicio de que el teatro de Buero comparte esas influencias con el antirrealismo imaginativo de los humoristas (Mihura, Jardiel, López Rubio) o la dimensión poética de Casona. De esas tendencias cada uno obtuvo un resultado distinto; Buero sacó de ahí su peculiar concepto de tragedia esperanzada, de donde surgió *Historia de una escalera* y todo el resto de su obra, profundamente unitaria¹⁴.

Si hubiéramos de hablar de generaciones, Buero pertenece al grupo de escritores y directores, formados en los años 30, que se abren paso en el teatro público hacia 1950. Gentes como López Rubio, Ruiz Iriarte, Mihura, Neville, José Tamayo, Cayetano Luca de Tena, Luis Escobar.

En cuanto al teatro posterior a él, habría que mitigar la repetida tendencia a situarlo al frente de una tendencia social-comprometida-reivindicativa, y precisar mejor en qué pudo consistir su estímulo sobre los escritores de teatro a partir de los años 50. Partiendo de la relación entre *Historia de una escalera* e *Historia de unos cuantos* de Rodríguez

Méndez, señalo la ampliación a lo colectivo, ese desmarque del modelo habitual, como un elemento de la influencia de Buero sobre la siguiente generación.

En suma, es hora de aparcar ya la vieja disyuntiva entre un teatro de evasión desustanciado y un teatro comprometido encabezado al alimón por Buero y Sastre, e ir en busca de análisis mejor contextualizados acerca de nuestro teatro de posguerra. Aquí sólo he pretendido aportar una contribución pequeña y muy parcial en ese sentido.

NOTAS

1. No he podido consultar *Historia de un soldado*, musical estrenado en el Teatro Español el 7 marzo 60 (Peláez 312).
2. Más detalles en Peláez 177. La obra no fue publicada; puede leerse en el Centro de Documentación Teatral (ver Galarza-Fernández Lera 19-20).
3. Ver Manuel Sánchez Camargo (*El Alcázar* 13 enero 1949) y Manuel Díez Crespo (*Arriba* 13 enero 1949), Alfredo Marquerie (*ABC* 13 enero 1949), Jorge de la Cueva (*Ya* 13 enero 1949).
4. Como visiones generales ver las de de Paco, e Iglesias, *La trayectoria dramática*, 11-43.
5. Iglesias, *La trayectoria dramática* (37-41) estudia el sentido cíclico del tiempo en *Historia*.
6. Lo ha estudiado recientemente Paulino.
7. Para lo relacionado con de la Torre, ver Ríos Torres.
8. Fernando hijo repite casi las mismas palabras que su padre, luego puede pensarse que fracasará igualmente; sin embargo, la decisión de salir de allí parece más firme, luego también puede pensarse que la historia no se repetirá.
9. Ver Buero, *García Lorca ante el esperpento*, especialmente 42-45.
10. Ver mi "Los planos temporales" y el análisis completo de la obra en *Victor Ruiz Iriarte* (173-207).
11. Ver Buero, *Historia de una escalera*, 97 y Sainz de Robles, 300.
12. Para una aproximación al tema en el siglo XX, ver el reciente panorama de Rodríguez Richart y para la posguerra, el de Halsey.
13. Obviamente, la elección de título responde a múltiples factores, pero ello no invalida el análisis de los títulos una vez escogidos, ni siquiera cuando sabemos (Buero, *Obra completa* 341), como en el caso de *Historia de una escalera*, que el título primitivo era otro, "La escalera".
14. Para un planteamiento más detallado ver García Ruiz "Teatro español de preguerra", 378-80.

OBRAS CITADAS

- Alás-Brun, María Montserrat. *De la comedia del disparate al teatro del absurdo (1939-1946)*. Barcelona: PPU, 1995.
- Álvaro, Francisco. *El espectador y la crítica*. Año XII, Valladolid: Edición del autor, 1970.
- Azorín. "Las nubes". *Castilla*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1951. 109-19.
- Buero Vallejo, Antonio. *Historia de una escalera. Teatro Español (1949-1950)*. Ed. Federico C. Sainz de Robles, Madrid: Aguilar, 1955. 99-147.
- _____. *García Lorca ante el esperpento*. Madrid: Real Academia Española, 1972.
- _____. "Intervención". AA.VV. *Teatro español actual*. Ed. Fundación Juan March. Madrid: Cátedra, 1976. 69-82.
- _____. *Obra completa. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco. Vol. 2. Madrid: Espasa Calpe, 1994.

- Calvo Sotelo, Joaquín. *Plaza de Oriente*. Madrid: Atlas, 1947.
- _____. *Historia de un resentido. Obras completas*. Madrid: G. del Toro, 1974. 177-256.
- Dougherty, Dru y M^a Francisca Vilches. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1936)*. Madrid: CSIC-Fundación García Lorca-Tabacalera, 1992.
- Galarza Barrios, M^a del Pilar y Antonio Fernández Lera. *Catálogo de libretos de los Teatros Nacionales, 1939-1985 (con ejemplares de sueltos de otras procedencias y períodos)*. Vol. 4. Madrid: Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Cultura), 1995.
- García Ruiz, Víctor. "Los planos temporales en *Historia de un adulterio* de V. Ruiz Iriarte". *Da Semiótica, Actas do I Coloquio Luso-Español e do II Luso-Brasileiro de Semiótica*. Lisboa: Vega Universidade, 1987. 9-16.
- _____. *Victor Ruiz Iriarte, análisis semióticos*. Madrid: Fundamentos, 1987.
- _____. "Teatro español de preguerra y de posguerra: ruptura y continuidad". *Journal of Hispanic Research* 1 (1992-93): 371-82.
- Halsey, Martha T. "Teatro histórico y visión dialéctica: algunas obras dramáticas de la posguerra española". En M^a Francisca Vilches y Dru Dougherty, 1996. 351-67.
- Iglesias Feijoo, Luis. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*. Santiago de Compostela: Universidad, 1982.
- _____. "Buero Vallejo: un teatro crítico". *El teatro de Buero Vallejo: texto y espectáculo*. Ed. Cristóbal Cuevas García. Barcelona: Anthropos, 1990. 70-88.
- _____. "La polémica del 'posibilismo' teatral: supuestos y presupuestos". En M^a Francisca Vilches y Dru Dougherty, 1996. 255-69.
- London, John. *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1939-1963*. Londres: W.S. Maney & Son, 1997.
- Paco, Mariano de. "Historia de una escalera, veinticinco años más tarde". *De re bueriana (Sobre el autor y las obras)*. Murcia: Universidad, 1994. 103-31.
- Paulino Ayuso, José. "El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis freudiano". *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*. En M^a Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty, 1996. 69-85.
- Peláez, Andrés (dir). *Historia de los Teatros Nacionales (1939-1962)*. Vol. I. Madrid: Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Cultura), 1993.
- Ríos Torres, Félix J. *El teatro de vanguardia: Claudio de la Torre*. s.l.: Gobierno de Canarias, 1985.
- Rodríguez Richart, José. "Visión y sentido de la historia en el teatro español contemporáneo (Especialmente de la 'Generación realista')". *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*. Ed. Patrick Collard. Genève: Librairie Droz, 1997. 127-43.
- Rodríguez Méndez, José María. *Los quinqués de Madrid. Historia de unos cuantos. Teresa de Ávila*. Madrid: Godoy, 1982.
- Ruiz Iriarte, Víctor. *Historia de un adulterio*. Madrid: Escelicer, 1969.
- Sainz de Robles, Federico C., ed. *Teatro Español (1968-69)*: Aguilar, Madrid, 1970.
- Ucelay, Margarita. "El Club teatral Anfistora". En Dru Dougherty y M^a Francisca Vilches, 1992. 453-67.
- Vilches, M^a Francisca y Dougherty, Dru, ed. *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20, 1996.
- Wilder, Thornton. *Nuestra ciudad*. Versión de M^a Martínez Sierra y J.M^a de Arozamena. Madrid: Escelicer, 1971.