

República Argelina Democrática y Popular
Ministerio de Enseñanza superior y de Investigación Científica

Universidad de Orán
Facultad de Letras, Lenguas y Artes

Tesis Doctoral

En Literatura española contemporánea

“Nueva visión del teatro contemporáneo en el Arco oeste mediterráneo”

Presentada por :
Abdelkhalek DERRAR

Directora :
Zoubida khelladi

Vocal :
Pr. Wissam Touhami
Dra. Zoubida Khelladi
Dra. Saliha Zerrouki
Dra. Meriem Moussaoui
Dra. Ghania Bensnouci
Dra. Zohra Hadj Aissa Cheries

Université d’Oran	Presidente
Université d’Oran	Directora
Universté d’Alger	Examinadora
Université d’Oran	Examinadora
Universté d’Alger	Examinadora
Universté d’Alger	Examinadora

Año académico
2010-2011

A mis padres que descansen en paz.

A mi ex directora, la difunta BENHAMAMOUCHE
Fátima que Dios le acoja en su Paraiso eterno.

Dedicatoria

Un especial reconocimiento a mi Familia por su paciencia y su ánimo para que termine este trabajo.

Agradezco a nuestra profesora KHELLADI Zoubida por haber aceptado llevar a su fin el trabajo iniciado por la difunta BENHAMAMOUCHE Fátima.

Como dirijo mis agradecimientos a todos los colegas de la sección por sus consejos cuando me faltan.

Indice

Introducción	p1
1 Cronobiografía.....	10
I.1. BUERO VALLEJO, Antonio.....	10
1.1.1. Primeros años.....	10
1.1.2. La afición a la pintura.....	11
1.1.3. La escuela de Bellas Artes.....	12
1.1.4. El servicio militar.....	15.
1.1.5. El encarcelamiento.....	16
1.1.6. Primeros intentos teatrales.....	17.
1.1.7. El premio Lope de Vega.....	19
1.1.8. Cronología de sus obras.....	20
I.2. Francisco Nieva.....	24
1.2.1. Los primeros tiempos.....	24
1.2.2. El exilio interno.....	26
1.2.3. El regreso a Madrid.....	26
1.2.4. La estancia en París.....	26
1.2.5. El regreso a España.....	29
1.2.6. Los primeros estrenos y premios.....	29
1.2.7. Otros trabajos y consagraciones.....	30
I.3. Abdelkader Alloula.....	32
1.3.1. Los primeros tiempos.....	32
1.3.2. Alloula, el dramaturgo.....	33
1.3.3. La técnica de Alloula.....	34
1.3.4. Las producciones.....	34
1.3.5. Las adaptaciones.....	34
1.3.6. Alloula, actor.....	35
1.3.7. Alloula, director.....	35
1.3.8. Alloula, animador.....	35
2 Panorama general.....	36
Capítulo I	
El teatro contemporáneo.....	41
1º: El teatro de Vanguardia.....	43
1-1. la vanguardia en el arte.....	43
1-1-1. contexto histórico.....	45
1-1-2 .Contexto cultural.....	45
1-1-3 .Características históricas de las vanguardias.....	47
1-2- La vanguardia en el teatro.....	48
2º : El teatro en la cuenca oeste mediterránea	
2.1. En Europa.....	54
2.1.1. En Francia.....	54
2.1.1.1. Su alcance estético.....	54
2.1.1.2. Su alcance social.....	55
2.1.1.3. Su alcance político.....	57
1.3.1. Control del lugar y del precio.....	57
1.3.2. Control de la crítica.....	57
2.1.2 .En España.....	59
2.1.1. 1939 – 1945.....	59

2.1.2. 1945 – 1952.....	61
2.2. En el Magreb.....	62
2.2.1. En Marruecos.....	62
2.2.1.1. Problema de la lengua.....	65
2.2.1.2. Del teatro en Marruecos al teatro marroquí.....	67
2.2.2. En Argelia.....	68
2.2.2.1. El teatro entre 1945 y 1962.....	72
2.2.2.2. El teatro después de la independencia.....	72
2.2.2.3. El teatro en los ochenta.....	74
3° : Los precursores del vanguardismo.....	75
3.1. Eugene Ionesco.....	78
3.1.1. El dramaturgo.....	78
3.1.2. Su obra.....	80
3.2. Samuel Beckett.....	81
3.2.1. El dramaturgo.....	81
3.2.2. Su obra.....	83
3.3. Bertolt Brecht.....	83
3.3.1. El dramaturgo.....	84
3.3.1.1. Los recursos.....	86
3.3.1.1.1. Alejamiento.....	86
3.3.1.1.2. El diálogo.....	89
3.3.2. Sus obras.....	90
3.3.2.1. Primer período.....	90
3.3.2.2. Segundo período.....	90
3.3.2.3. Tercer período.....	91
4°: Los dramaturgos de la cuenca oeste	
4.1. Su elección.....	91
4.2. Sus obras	
4.2.1. Historia de una escalera.....	92
4.2.2. La señora Tártara.....	95
4.2.3. Laywad.....	99

Capítulo II

La renovación dramática

Introducción.....	103
1°: El tema.....	104
I.1. La tragedia.....	112
I.2. Las Vías dramáticas.....	115
1.2.1. Realismo histórico.....	116
1.2.1.1. Pasado/presente.....	118
1.2.1.2. Futuro/presente.....	123
1.2.2. Realismo Social.....	128
1.2.3. Realismo Simbólico.....	133
I.3. Las deficiencias físicas.....	137
I.4. El cronotopo simbólico.....	138
1.4.1. El espacio.....	138
1.4.2. El tiempo.....	138

2°: El lenguaje.....	139
2-1.La concepción teatral de Francisco Nieva.....	141
2-1-1.Artaud en Nieva.....	142
2-1.2. El Teatro del absurdo y Nieva.....	146
2-1-3. La influencia del Barroco en Francisco Nieva.....	147
2-2- El teatro nieviano.....	152
2-2-1. Teatro furioso. Teatro de farsa y calamidad.....	153
2-2.2. Teatro de crónica y estampa.....	157
2-3- El objeto poético.....	158
2-3-1. El objeto poético de Francisco Nieva.....	161
3-1-1.Francisco Nieva y el lenguaje popular.....	162
3-1-2. Francisco Nieva y el género chico.....	165
2-3.2. Ruptura del sistema.....	166
3.2.1. Rupturas de contenido o de lo psicológicamente esperado.....	167
3.2.2. Ruptura de un sistema de representaciones.....	172
2-4 El humor.....	174
3° : La puesta en escena (La halqa).....	176
3.1. La halqa.....	178
3.2. Definición.....	179
3.2.1. La plaza en Argelia.....	179
3.2.2. La plaza en Europa.....	181
3.3. El papel de la “halqa”.....	184
3.3.1. Espacio público, comunicación y patrimonio oral.....	185
3.4. Las diferentes “halqas”.....	189
1°. La halqa literaria (de los narradores).....	189
2°. La halqa sanitaria.....	190
3°. la halqa zoológica.....	191
3.5. El “hlayqi”.....	192
3.6. Alloula y el teatro halqa.....	196

Capítulo III

Las muestras de renovación en las tres obras elegidas

1°: *Historia de una escalera*

1.1.Presentación de la obra.....	209
1.2. Lo histórico en <i>Historia de una escalera</i>	211
1.3. Lo trágico en <i>Historia de una escalera</i>	216
1.3.1.Tragedia compasiva.....	218
1.3.2.Tragedia inquietante.....	221
1.3.3. Tragedia del amor fracasado.....	225
1.3.4.Tragedia revolucionaria.....	227
1.3.5. tragedia trastornadora.....	228
1.4. Lo social en <i>Historia de una escalera</i>	230
1.4.1. Determinismo y destino de los personajes.....	234
1.4.2. El alza de la vida.....	235
1.4.3. Relación social.....	235
1.5. El simbolismo en <i>Historia de una escalera</i>	236
1.5.1. La escalera.....	236
1.5.2. Símbolo social.....	236
1.5.3. Como símbolo de paso del tiempo.....	236

1.5.4. Como símbolo de fracaso.....	239
1.5.5. Como personaje.....	239
1.5.6. realismo simbólico.....	239
1.5.7. Símbolo universal.....	239
1.6. El tiempo.....	240
1.6.1. Símbolo de la rapidez	240
1.6.2. Símbolo de dominación.....	240
2° : La señora Tártara.....	242
2.1. el hallazgo del lenguaje.....	243
2.2. Presentación de la obra	243
2.3. El Absurdo.....	246
2.4. La antítesis.....	249
2.5. Huellas románticas.....	251
2.6. Lo apocalíptico.....	254
2.7. El barroco.....	257
2.8. El lenguaje popular.....	261
2.9. Ruptura del sistema.....	262
2.10. El humor.....	263
3° : La ywad.....	264
3-1. Presentación de la obra.....	269
3-2. Su estructura.....	270
3-3. El narrador.....	270
3-4. El escenario.....	272
3-5. Fusión del espacio del actor y el espacio del espectador.....	273
3-6. La iluminación.....	277
3-7. Efectos sonoros.....	278
3-8. La música.....	280
3-9. Las telas.....	281
3-10. El vestuario.....	281
3-11. Artilugios mecánicos.....	282
Conclusión.....	284
Bibliografía.....	290

Anexos

Introducción

El teatro constituye un acontecimiento sociocultural de gran relevancia desde su nacimiento en la Grecia antigua, tanto como reflejo de las inquietudes de cada época como por su potencial dinámico generador de cambio social. A lo largo de su trayectoria histórica, el fenómeno teatral ha ido adoptando diversas formas y contenidos.

En nuestro contexto actual, el teatro de carácter vanguardista y alternativo constituye un espacio de creación de nuevos discursos, ideas, símbolos y representaciones, que poseen la aspiración de proporcionar respuestas propias a los problemas y conflictos que se les plantean a los individuos en las sociedades contemporáneas.

El título de nuestra tesis doctoral, *“Nueva visión del teatro contemporáneo en el arco oeste mediterráneo”* aspira a señalar la renovación manifestada en los elementos constitutivos del cuarto arte y la estrecha relación cultural inmersa en las mismas raíces de la historia entre los países de las dos riberas.

El “Arco oeste mediterráneo” es la parte occidental constituida esencialmente por dos países europeos: Francia y España y tantos en el Magreb: Argelia y Marruecos y que sobresalen dominando las dos orillas del occidente mediterráneo.¹

Así nuestro interés se dirigirá especialmente al cuarto arte en estos países haciendo una cala más expresiva en un país y no en otro por la orientación metodológica que pensamos imponer a nuestro trabajo. Esta divergencia en el reparto responde a la similitud, tanto temática como formal, por la influencia de un país en otro o de una ribera en otra. En efecto muchos acontecimientos tanto históricos como culturales se entrelacen entre los países citados.

Hablar del “teatro contemporáneo” no es mera definición sino una explicación que necesita toda nuestra atención. Así hablar de lo “contemporáneo” es pisar un terreno minado en que tenemos que menearnos con mucho cuidado. De cara a estas inquietudes, tenemos-primero- que delimitar este concepto en su marco espacio-temporal para intentar reflexionar sobre esa pregunta que se plantea por sí misma ¿A qué tema se interesa, en definitiva, el teatro contemporáneo?

¹ Véase mapa en anexo.

Hoy no podemos huir de los problemas que cuelgan sobre nuestras cabezas. En ellos se afirma nuestra más dramática situación y es- puede ser- el gran tema del teatro contemporáneo. Pero antes de sumergirnos en éste, tenemos que hacer una pequeña cala en el teatro tradicional para poner de manifiesto unos rasgos que lo diferencian del teatro contemporáneo.

Denominamos “teatro tradicional” a todo el teatro escrito hasta finales del siglo XIX. En este tipo de teatro predomina el elemento realista tanto en el texto escrito como en el tipo de representación. El propósito de este teatro es la imitación de la realidad. Su objetivo fundamental es lograr la identificación del público, bien sea con los conflictos que plantea o con la naturaleza de los personajes.

En cuanto al teatro contemporáneo, nos referimos al teatro escrito durante la segunda mitad del siglo XX, su característica primordial es el eclecticismo (mezcla de tendencias). Este teatro está influido por una serie de tendencias que se manifiestan durante la primera mitad del siglo XX. El rasgo común de estas tendencias es el rechazo al realismo, por lo tanto, utilizará diversas técnicas para romper con la realidad. El teatro contemporáneo no pretende lograr la identificación del público sino la reflexión sobre los conflictos que se plantean.

El concepto “teatro contemporáneo” alude a algo nuevo que ha aparecido junto a las formas tradicionales de entender el fenómeno escénico, algo separado en el tiempo y que establece barreras de separación, antagónicas en bastantes casos, con una forma de hacer que arrancando de tiempos pasados continúa en la actualidad su misma línea melódica.

El teatro de hoy se encuentra tan ramificado que no es posible localizarlo exclusivamente en una cualquiera de sus vertientes. Ni el teatro de Ionesco, ni de Beckett, ni el de Bertolt Brecht, ni el de Sastre, con las indudables escuelas que han creado, son decisivos ni con respecto al arte ni con respecto al tiempo en que viven.² A lo más, unos y otros afrontan el problema desde sus particulares puntos de vista, pero ninguno puede agarrarse ni monopolizar la intensa situación de crisis en que viven sumergidas la vida y la sociedad de nuestro tiempo.

² Véase, PÉREZ MINIK, Domingo :(1992), *teatro europeo contemporáneo*, Nueva Gráfica, S.A.L, Islas canarias.

El teatro contemporáneo escapa a cualquier posible filiación. Sus más importantes tendencias-épicas, realistas y vanguardistas- no pueden considerarse bajo un epígrafe común. Fuertes diferencias separan a unas de otras y no pueden, por tanto, ser referidos sus aspectos parciales a unas mismas raíces primarias. No hay una coincidencia entre sus puntos de contacto porque responden a enfoques distintos de la misma realidad humana. La revolución operada en el teatro de nuestros días, con respecto a la experimentada por otras artes, es más bien un tanteo del que en muchos casos se está volviendo atrás. La obra de arte quiere ser expresión de las diferentes manifestaciones vitales del momento histórico que la rodea.

Después de esta delimitación espacio-temporal, unas preguntas se plantean por sí mismas y que se presentan como ejes centrales de la problemática: ¿En qué consiste esta renovación? ¿Qué tendencia dramática responde a esta renovación? ¿A qué elemento básico del drama toca?

Hablar de la “nueva visión” es poner de manifiesto todo un sistema escénico adaptado a las nuevas exigencias del espectador y también del lector que espera que le muestren en el escenario lo que él siente y presiente y lo que a veces, por miedo o por ignorancia, no se atreve a confesar.

En los últimos cincuenta años del siglo XX, el teatro, tanto europeo como magrebí,³ ha experimentado un profundo proceso de renovación, tanto estilística como temática, que en parte se ha basado en un nuevo ambiente social y en una reflexión creciente del público. Sin duda, resumir en pocas líneas un período tan denso en acontecimientos y cambios es una tarea compleja y hasta cierto punto peligrosa.

En el presente trabajo nos limitaremos a indagar tan sólo sobre algunos aspectos específicos así como la profundización en el contexto cultural del teatro de estos años; conocer las líneas maestras que rigen la trayectoria del teatro en la cuenca occidental del mediterráneo, con una especial mención de sus autores y obras; y poner de relieve la situación del teatro, ya sea público, ya privado, tanto en lo que atañe a su renovación, como a su evolución durante las últimas cinco décadas del siglo XX: es decir, cómo el teatro usado ha recuperado progresivamente un lugar de privilegio y

³ Aludimos a España y Francia del lado europeo y Argelia y Marruecos del lado magrebí.

cómo el texto se ha convertido en la viga maestra del nuevo teatro. Se trata, en suma, de precisar qué se entiende como concepto de renovación.

Restringiremos nuestra exposición tan sólo al “triángulo de fuerza”⁴ que constituye el elemento básico y fundamental de toda producción dramática.

1-El tema

2-El lenguaje

3-La puesta en escena en la “halqa”

Con esa finalidad, iniciaremos nuestro comentario sobre los acontecimientos teatrales más relevantes acaecidos en la cuenca occidental durante la etapa previamente delimitada, los cuales, en nuestra opinión, influyeron profundamente en el desarrollo del panorama teatral mediterráneo a lo largo de medio siglo.

Durante este período, el número de los dramaturgos va aumentando y con ello las obras publicadas y/o estrenadas.⁵

Esta situación no nos facilita la indagación sino la complica más. Para resolver este obstáculo, hemos notado más adecuado elegir a autores a quienes juzgamos más cerca de nuestro objetivo y que responden afirmativamente a nuestra orientación metodológica. Pero esta elección en que pensamos no va a ser tampoco fácil y tenemos que imponernos unos criterios claros para alcanzar nuestra finalidad.

Por las lecturas de las obras teatrales contemporáneas tanto occidentales como magrebíes, son varias las similitudes e influencias culturales que existen tanto en la formulación como en el compromiso social y político- “La gran casa” del argelino Mohamed Dib e “Historia de una escalera” del español Buero Vallejo, Antonio; es un ejemplo vivo que merece ser señalado.

Partiendo de esta constatación efectiva, limitamos nuestra indagación en el teatro argelino y español tanto al texto como a su autor intercalando ideas y sugerencias- aunque breves- del teatro francés y marroquí por sus aportes dramáticos en la región.

⁴El «triángulo de fuerza» son los tres elementos básicos de una presentación : el tema, el lenguaje y la puesta en escena.

⁵ Tenemos que saber que no toda producción ha sido estrenada por unas razones que no se señalan en este parcial.

Otro motivo, muy pertinente también, que nos ha animado en esta orientación, es lo que dijo la Doctora F. Benhamamouche⁶ en una de sus ponencias y que podemos tomar como consejo, advertencia o simple sugerencia. De lo expuesto podemos sacar lo siguiente:

Que el teatro de Abdelkader Alloula, de Kaki, de Kateb Yacine y otros dramaturgos argelinos nos revelaría una cara oculta hasta hoy día si fuesen estudiados a la luz del teatro español contemporáneo y no del francés.⁷

De los argelinos citados, nos sentimos más cerca del dramaturgo Abdelkader Alloula que, por una parte, se considera como el precursor de un nuevo género dramático que ha llamado nuestra atención y que se manifiesta en la renovación de la puesta en escena-la “halqa” con todos sus componentes-; una forma que contrapone la aristotélica vigente. Por otra parte, es un dramaturgo que hemos estudiado en nuestro trabajo anterior; en la tesina de magister.

En cuanto a los españoles-usamos la palabra en plural porque hay efectivamente dos-, los nombres de Buero Vallejo, Antonio y Francisco Nieva nos parecen aptos por sendos trabajos y por lo que dieron y está dando-el segundo⁸ a la escena española.

La elección de estos dramaturgos no es pura casualidad sino un elemento muy concreto para ilustrar nuestro trabajo. En efecto, los tres responden a nuestra visión de trabajo y encierran en sendos dramas estos elementos representativos del teatro contemporáneo y lo compromiso que manifiestan de cara a las sociedades que representan.

Entre los tres autores existe una fuerte similitud temática y formal porque todos se sienten comprometidos y arrastrados por esta responsabilidad artística en defender al “Hombre” sacándole del letargo en que se encuentra enjaulado.

⁶ Esa gran señora nos ha quitado por un miércoles del mes de marzo de 2011. « Que descanse en paz por el Paraíso eternal ».

⁷BENHAMAMOUCHE, Fátima : « *el imagenario ibérico en la literatura magrebí* », revue des langues, núm,00,1997,Oran,p. 72.

⁸ BUERO VALLEJO, Antonio murió en abril de 2001.

El compromiso de Francisco Nieva con su sociedad toma otra forma por las diferentes posturas tomadas por este último. En efecto el estudioso de la trayectoria dramática de Nieva no tardará en notar este comportamiento especial hacia los que desprecian a lo “Humano” encarcelándolo en un sistema tradicional que impide todo progreso creativo. Nieva y, como reacción contraria a lo que se toma como normalidad lingüística, se aventura en la creación de un nuevo sistema de lenguaje subvirtiendo todo el orden reconocido hasta entonces.

En cuanto a A.Alloula, su aportación es más que especial por las experiencias llevadas en el nivel de la puesta en escena. El resultado obtenido es muy expresivo. En efecto, Abdelkader Alloula, a demás de la renovación temática, se aventura por lo formal experimentando otro espacio escénico propio al mundo árabe y sobre todo al Magreb: el teatro “halqa”.

Esta toma de posición de cara a la situación trágica en que se encuentra el ser humano no expresa en nada una divergencia entre los dramaturgos citados sino un complemento para sobornar unos obstáculos creados por las circunstancias del momento. En España como en Argelia, las condiciones de trabajo no se presentan siempre en rosa.

La distribución del “triángulo de fuerza: tema, lenguaje y puesta en escena” dentro del desarrollo de nuestra indagación se hará de una manera dual es decir a cada dramaturgo atribuimos un elemento según lo que juzgamos oportuno. Así a Buero Vallejo, Antonio atribuimos el “tema” por ser el primero de los tres en abordarlo; en cuanto al “lenguaje”, pensamos que Nieva responde a nuestra visión dialéctica dentro de este trabajo. La “halqa” que es propiedad del Magreb y del mundo árabe la relacionamos con Abdelkader Alloula.

Esta distribución no significa una escisión dentro de la visión global de este trabajo que aspira poner de manifiesto la renovación dramática en la cuenca occidental del mediterráneo sino que un procedimiento propiamente metodológico, porque la renovación en los niveles señalados podríamos encontrarla en el trabajo de los tres dramaturgos aunque de grado diferente.

En efecto, los tres elementos son muy relacionados entre sí y a un tema nuevo corresponde automáticamente un lenguaje renovado y una puesta en escena capaz de

reflejar en el escenario todo el esfuerzo del escritor- si el escritor no es mismo director-.

Para ilustrar lo señalado anteriormente, hemos elegido tres dramas, muy separados en el tiempo aunque el espacio se hace más semejante por unos concursos históricos: *Historia de una escalera* de Buero Vallejo, Antonio, *La señora Tártara* de Francisco Nieva y *Laŷwad (los generosos)* de Abdelkader Alloula.

Buero Vallejo, Antonio es autor comprometido y una de sus más reiteradas afirmaciones al hablar de su propio teatro es la del carácter trágico que este posee.

Basándonos sobre la teoría marxista y sobre lo que Marx mismo opina, intentamos destacar la visión del dramaturgo acerca de lo que piensa que es “tragedia”.

Siguiendo nuestro proceso explicativo, nos metemos en lo profundo de nuestra descomposición de la obra bueriana para asegurarse que los principios usados coinciden con los fines de su “tragedia”.

Con el método semiótico que nos proponen los autores (Ferdinand de Saussure, Roland Barthes y Anne Ubersfeld)⁹ nos acercamos a la obra dramática de Buero Vallejo, Antonio. Trataremos de realizar un análisis de los signos teatrales, estudiando en la obra escrita, tanto el texto literario como el texto espectacular, integrando ambos en un análisis global que dé sentido al conjunto. Pero, el estudio de los aspectos parciales es muy útil para observar bajo códigos distintos la intencionalidad artística y cómo sus signos afectan o reflejan preferentemente la idea del conjunto.

El despedazo de la obra no termina con estos primeros intentos sino que los sobrepasa para ver cómo el dramaturgo resuelve los problemas planteados por la “censura” de aquel entonces. El método de Gaston Bachelard¹⁰ nos parece adecuado por el análisis de semejantes situaciones. En efecto, un análisis simbólico se impone por sí mismo.

⁹ UBERSFELD, Anne, (1982), *lire le theatre*, Ed.Sociales, Paris.

SAUSSURE, Ferdinand de, (1985), *Curso de lingüística general*, ed.planeta-Agostini.

BARTHES, Roland, (1972), *Degré zero de l'écriture*, Ed.Le Seuil, Paris.

¹⁰ BACHELARD, Gaston, (2009) : *La poética del espacio*, Puf,

En el drama de Francisco Nieva, el estudio es doble porque pensamos dividir el trabajo en dos partes principales, la primera de las cuales está dedicada a la consideración de la concepción dramática de Nieva; en la segunda, es el estudio del lenguaje el principal protagonista. Pero, desde ahora, es necesario aclarar que ambas partes se complementan y se necesitan.

Para más aclaraciones nos fijamos a la escuela del formalismo ruso y sobre todo al trabajo de Mikhail Bakhtin¹¹ que no se interesaba por la lingüística abstracta sino más bien por el lenguaje o el discurso como fenómeno social.

El “lenguaje”, uno de los elementos constitutivos del “triángulo de fuerza”, merece toda nuestra atención y un estudio minucioso nos parece justo en estas condiciones regresando otra vez al método de Anne Ubersfeld.

Según lo señalado, intentamos buscar en la obra nieviana los conceptos que responden a las preguntas: ¿Cuál es el objeto de la investigación lingüística? Y ¿Cuál es la relación entre las palabras y las cosas?

Abdelkader Alloula, arrastrado por sus intentos experimentales se nutre del legado árabe buscando una forma propia a nuestro teatro argelino: la “halqa”.

Esta forma, nueva para la mayoría de los dramaturgos- sobre todo no árabes-, plantea una serie de preguntas sobre su vigencia y su capacidad artística en responder a las exigencias del teatro actual.

La primera de las preguntas que planteamos si esta “puesta en escena” ¿es una noción teórica o empírica? ¿Hacia dónde va la “halqa”?

Estos interrogantes tratan de poner luz sobre una nube densa de realidades extrañas que circulan por el mundo del teatro en el presente.

Acudimos al método de Patrice Pavis¹² que es una de las principales autoridades actuales en materia de la dramaturgia para comparar su visión sobre la “puesta en escena” y la técnica usada por el dramaturgo argelino. El resultado no será inevitable.

Para alcanzar nuestra finalidad, hemos repartido nuestro trabajo en tres capítulos esenciales.

¹¹ Véase RAMAN, Selden, (1993), *la teoría literaria contemporánea*, Ed. Ariel, S.A, Barcelona.

¹² PAVIS, Patrice, (1996), *L'Analyse des spectacles*, Nathan, París,

Iniciamos el primer capítulo por un crono-biografía en que ponemos de relieve la vida tanto privada como artística de los dramaturgos para destacar las influencias mutuas de una en otra. Este paso nos abre la puerta para abordar el tema del teatro comprometido empezando por un panorama general de éste señalado a sus importantes precursores. La situación del teatro en la cuenca oeste mediterránea formará parte de nuestro análisis.

En el capítulo dos, intentamos poner de manifiesto la renovación tanto temática como formal presente en los trabajos de nuestros dramaturgos: el tema, el lenguaje y la puesta en escena.

Para cerrar esta introducción, señalamos que el tercer capítulo será reservado a la corroboración, a través de las obras citadas, de lo que avanzamos en capítulos anteriores y en que hablamos de la propuesta renovación dramática. En efecto en este parcial intentamos poner de manifiesto las muestras, tanto explícitas como implícitas, que reflejan esta renovación en el nivel temático y formal.

Concluimos esta indagación mencionando el resultado a que hemos llegado y las posibles aperturas hacia otros trabajos susceptibles completar o enriquecer el presente.

1-Cronobiografía

1- BUERO VALLEJO, Antonio

1-1. Primeros años

El día 29 de septiembre de 1916 nace en Guadalajara, capital de La Alcarria, Buero Vallejo, Antonio, hijo de don Francisco Buero- capitán de Ingenieros del Ejército- y doña María Cruz Vallejo. El recién nacido Antonio -segundo de los hijos del matrimonio- es, lógicamente, la ilusión de la familia. Quieren para él-¿cómo no?- lo mejor que puede ofrecernos la vida: salud, dinero, éxito, felicidad... Y al logro de este deseo se aprestan don Francisco y doña María Cruz, educándole en la sencillez del hogar, poniendo ante sus ojos un mundo feliz lleno de realidades y, al mismo tiempo, de ilusión.

El río Henares se extiende a la derecha de la ciudad, y el correr de sus aguas es el sitio adecuado para las primeras excursiones infantiles de Antonio. Su infancia transcurre entre las calles de la ciudad vieja, cabe las sombras históricas de los restos de la muralla musulmana, la gótica iglesia de San Francisco -con el panteón de los duques del Infantado-, la torre mudéjar de Santa María la Mayor, el puente árabe sobre el Henares y el maravilloso Palacio ducal. De sus facetas infantiles, el propio Antonio dice:

Yo he sido uno de los niños más fantochescos que haya podido haber. En mis recuerdos más lejanos me veo con el pecho cubierto de lata, sable al costado y tricornito en la cabeza. O con la tapadora de un puchero en la mano a guisa de escudo...y también recitando en voz alta... representando en suma me veo de niño; y ése es el comienzo verdadero de mi vocación escénica. Leer, monologar y dialogar incansablemente eran mis juegos...en los que la palabra tenía importancia como la acción.¹³

Un pequeño mundo de arte se extiende ante los ojos ávidos de Antonio, que estudia las primeras letras con su padre y, posteriormente, con un profesor particular. Y, tras las primeras letras, el ingreso en el Instituto de Segunda Enseñanza.

¹³SARTO, Juan « *pasado, presente y porvenir del escritor en España* », correo literario n.52 (15 de julio 1952).

Durante su estancia en el Instituto de Guadalajara, Buero Vallejo, Antonio es alumno brillante, pero irregular: muy estudioso de algunas materias, poco de otras. Allí conoce y establece amistad con un sagaz e inteligente compañero-Miguel Alonso Calvo-, muy aficionado a las letras, quien, pasado el tiempo, sería conocido por el seudónimo literario de «Ramón de Garciasol». Todos los campos de la cultura atraen al joven Antonio. Pero hay dos, bien definidos y concretos, que le cautivan poderosamente: el dibujo y la literatura.

En 1933, el joven Buero Vallejo, Antonio, que sólo cuenta dieciséis de edad, gana el primer premio literario de su vida en un concurso celebrado en Guadalajara entre alumnos de Segunda Enseñanza y Magisterio con una narración titulada El único hombre.

1-2. La afición a la pintura¹⁴

Por estos años es Antonio un muchacho lleno de inquietud, propicio a la imaginación, cargado de sueños y, como él mismo escribiría más tarde, «un inquieto fabulador de peripecias y aventuras en los remotos años infantiles». Y como contraste con su capacidad imaginativa y casi aventurera, es serio, pero no triste. Es serio como sinónimo de formal, sensato, reflexivo. Y esta seriedad no es, por tanto, enfermiza, sino que nace en su interior quizá porque se detiene demasiado a contemplar los paisajes que se extienden a su alrededor. A contemplarlos y a comprenderlos. Las orillas del Henares le atraen con fuerza irresistible. Y los árboles, los jardines, los pájaros, los nombres... Y siente la necesidad de llevar al papel cuanto se abre ante su mirada.

Dibuja incansablemente cuanto ve y aún más cuanto le pasa por la imaginación. Mas el dibujo y la pintura no le impiden estudiar el bachillerato en el Instituto de Segunda Enseñanza de su ciudad. La gran vocación, durante aquellos años juveniles, es la pintura. Y aunque lee ávidamente cuanto cae en sus manos, aún no ha sentido la necesidad absoluta de escribir. Los lápices y los pinceles son sus vehicules de

¹⁴ En este parcial no nos es posible analizar la enorme trascendencia que ocupa la pintura, como tema y como factor biográfico, en la producción de Buero. Para una visión de conjunto, Vid.: OLIVA, César: “La pintura en el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de y DÍEZ DE REVENGA.

expresión artística de la que deja constancia en el papel y en el lienzo. No obstante, lee y se recrea con la lectura, recita el romancero... Es un actor en potencia y, lo que es más importante, un gran fabulador, que comienza a interesarse por el teatro, que juega a los teatros, que sueña —en sus noches de vigilia estudiantil— con el mundo misterioso del teatro.

Pero en Guadalajara, a pesar de sus monumentos artísticos y sus palacios cargados de historia y de leyenda, no hay posibilidades para un joven que aspira, sobre todas las cosas, a ser pintor. La pintura requiere, aparte de la vocación y la inspiración, un duro aprendizaje. Madrid y su Escuela de Bellas Artes de San Fernando le atraen. Y Madrid está cerca. Sólo cincuenta y seis kilómetros la separan de la casa paterna.

1-3. La escuela de bellas artes

Cuando Buero Vallejo, Antonio llega a Madrid en 1934, la capital de España es un hormiguero de luchas políticas.

El joven alcarreño, con su bagaje de ilusiones, se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Para él no existe la política activa, aunque le preocupen los problemas sociales. Y da conferencias sobre arte en el recinto de la Universidad de San Bernardo en los cursos nocturnos para obreros organizados por la F. U. E. Jorge Campos nos habla de Buero en esta época:

Un muchacho alto, delgado, más bien flaco, más recortado de perfil que de frente- ¿vestía de luto?- entrando de noche por los pasillos de la Universidad de San Bernardo... El muchacho entraba y comenzaba a explicar una clase. Hablaba de pintura. Quería llegar a los hondos de sus discípulos, de oyentes que trataban de borrar de su cabeza varias horas de trabajo para meterse en ella lecciones; recuerdo un carpintero, un relojero o que no hacía nada. Hablaba de colores contrarios y los pintaba con su palabra tratando de despertar recuerdos involuntarios: “Si hay una tela amarilla, de un amarillo fuerte, tendida al sol y le da un sol fuerte, si nos fijamos en los bordes”... Pasión. Arte. Y una necesidad de comunicarlo a los demás.¹⁵

¹⁵ CAMPOS, Jorge « Buero en tres momentos », *Agora* n.79-82 (Mayo-Agosto 1963),p26.

Quiere ante todo, estudiar y aprender. Realizarse como pintor, que es la única meta que se ha propuesto. Estudia apasionadamente; trabaja con ilusión...

Aunque él desconfía de los horóscopos -los considera, según propias declaraciones, faltos de rigor científico-, ha nacido bajo el signo zodiacal de Libra y, por ello, tiene rasgos de personalidad muy precisos y definidos: Siente inclinación por la justicia y la belleza -dos elementos que han de advertirse claramente en su futura obra literaria-; es ecuánime, lógico y equilibrado, inteligente y receptivo; posee gran sensibilidad y extraordinario sentido de la ética; sufre ante el dolor ajeno, y por esta causa, que le hace solidario del sufrimiento de los demás, se sentirá irrevocablemente atraído por las ideologías más avanzadas. ¡Es todo un carácter a pesar de sus pocos años! El padre, don Francisco Buero, es destinado a Madrid. La familia vuelve a reunirse. Pero el hijo sigue pintando y leyendo incansablemente, en busca de un futuro propio al que le lleva su vocación.

Aunque aún no ha sentido la llamada del teatro, el pintor Buero Vallejo está atento a las inquietudes dramáticas de aquellos años y signe con interés cuanto se estrena en los escenarios madrileños.

Por aquellos años de la anteguerra española triunfaban en el teatro nombres tan famosos y populares como los de Jacinto Benavente, Joaquín Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Manuel y Antonio Machado, Francisco Ramos de Castro y otros muchos. Federico García Lorca ha estrenado con éxito sus primeras obras: *El maleficio de la mariposa*, *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Amor de Don Perlimpin con Belisa en su jardín* y *Bodas de sangre*. Y esta a punto de estrenar *Yerma* y *Dona Rosita la soltera* o el lenguaje de las flores. Enrique Jardiel Poncela, el gran renovador del teatro cómico, da a conocer títulos como *Margarita*, *Armando y su padre*, *Usted tiene ojos de mujer fatal*, *Angelina o el honor de un brigadier* y *Las cinco advertencias de Satanás*. Pero el dueño absoluto de la escena, el patriarca del teatro español, sigue siendo Jacinto Benavente, que, durante el trienio 1934-36, estrena seis comedias: *El pan comido en la mano*, *Ni al amor ni al mar*, *Memorias de un madrileño*, *La novia de nieve*. *No juguéis con esas cosas* y *Cualquiera lo sabe-*

Buero Vallejo, Antonio, en las horas libres que le dejan la Escuela de Bellas Artes y su trabajo de pintor desconocido, actúa como conferenciante, frecuenta tertulias en las que se reúnen artistas, escritores, pintores... En este mundo abigarrado, bohemio, cautivador y polémico va conformando su carácter. El joven artista está a punto de cumplir veinte años. Aún no es mayor de edad; pero su mesura y su equilibrio le han convertido en un hombre pulcro, formal y serio. Quizá demasiado serio y formal para sus pocos años.

Aún no ha escrito para el teatro. Pero tal vez en su subconsciente hay una débil llama que, poco a poco, va creciendo al contacto frecuente con jóvenes intelectuales llenos, como él, de inquietudes.

La vida en Madrid es de inquietud constante. En el Congreso de los Diputados, polémica, desaforadas, insultas y ataques violentos. En la calle, manifestaciones, huelgas, tiroteos...

Buero Vallejo, Antonio vive estos meses de inquietud sin poder evitar su preocupación por cuanto sucede en torno suyo. El curso en la Escuela de Bellas Artes ha terminado felizmente. Comienzan, pues, las vacaciones, que ocupará pintando y escribiendo...

Un día-no tan inesperadamente como muchos creen- surge la gran catástrofe que ha de llenar de sangre a toda la geografía española. La tensión religiosa y política agudizada tras el triunfo del Frente Popular, culmina con la muerte del jefe de la oposición parlamentaria don José Calvo Sotelo. Toda España se conmociona y se convierte en un polvorín que puede estallar de un momento a otro provocando un caos nacional. Y el 18 de julio -cinco días después del asesinato de Calvo Sotelo- se inicia la guerra civil, que ha de durar casi tres largos y dolorosos años.

Esta nueva situación influye negativa y directamente en el futuro del joven pintor que empieza por interrumpir los estudios y meterse directamente en un conflicto que le es propio. En efecto, el joven Buero Vallejo, Antonio -aspirante a una pronta y necesaria consagración artística- está en Madrid al iniciarse la contienda el 18 de julio de 1936. Aunque el curso académico en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando ha finalizado ya, el joven pintor ve interrumpida su labor creadora. ¿Quién

podiera trabajar con la calma necesaria para la creación artística mientras la capital arde en llamas?

La vida de Madrid se ha convertido en un ruidoso clamor de desfiles y de cantos patrióticos, mientras la mayoría de sus habitantes adopta una actitud verdaderamente heroica para defender a la Villa de las fuerzas que avanzan y de un cerco que se prolongará durante más de dos años. ¡Es la epopeya de una ciudad defendida por sus habitantes!... Y Buero asiste -en esos días calurosos del verano de 1936- a ese gran espectáculo de la guerra, desde una retaguarda que casi es frente de combate.

1-4. El servicio militar

Buero Vallejo, Antonio está a punto de cumplir los veinte años. Intenta alistarse como voluntario para ir al frente. Mas la familia -que siempre ve al hijo, sea cual fuere su edad, como a un niño- se opone abiertamente. Pero, pese a la oposición familiar, Antonio es llamado a filas para defender a la República que naciera el 14 de abril de 1931.

Un doloroso suceso pone de luto a los Buero Vallejo. El padre, don Francisco Buero, es fusilado en Madrid el 7 de noviembre- acto que marca tremendamente al joven Antonio- y de que dice:

Mi padre fue fusilado- creemos- el 7 de Noviembre de 1936. Suponemos, sin estar ciertos, que en Paracuellos del Jarama. Ignoro quienes lo fusilaron y dudo de que fuese el Partido Comunista. Aquellas fechas fueron de gran desconcierto en Madrid, por el empuje del enemigo y el traslado a Valencia del Gobierno, dejando aquí una junta de defensa. Hubo unos pocos días prácticamente sin control, y en ellos sacaron de diversas cárceles a muchos presos... Mi padre estaba en la cárcel de Porlier, en prisión preventiva y sin acusación concreta. Lo detuvieron como un mes antes, por haber hablado Mola de "la 5ta columna". Bien pudo callarse.¹⁶

Pero la vida sigue. Y el joven Antonio, como tantos otros muchachos de su edad, se incorpora a la milicia y es destinado al frente del Jarama en la Jefatura de Sanidad de la 15 División.

¹⁶ Carta de 19 de febrero de 1976.

Cuanto sucede a su alrededor va quedándole en la retina, como una imagen fotográfica, para, quizá algún día, plasmarlo en lienzos trágicos.

En el frente vive los horrores de la guerra y se va completando como hombre ante los sufrimientos propios y ajenos.

Buero Vallejo, Antonio es trasladado al frente de Aragón en 1938, cuando el territorio republicano queda dividido en dos zonas que no podrán prestarse ayuda. A finales del año, se efectúa en Barcelona la despedida de las Brigadas Internacionales, y las fuerzas del general Franco rompen el frente de Cataluña. Mientras tanto, en Madrid deciden continuar la resistencia, al tiempo que el coronel Segismundo Casado —creador del Comité de Defensa— y Julián Besteiro —político socialista, catedrático y sociólogo— entran en negociaciones con el Gobierno de Burgos. Pocos días después se produce la rendición de la capital. El Madrid asediado desde los primeros días de noviembre de 1936, ha de rendirse incondicionalmente el 28 de marzo de 1939. Y cuatro días después, un parte de guerra del Cuartel General del Generalísimo anunciaba al mundo su victoria con una frase final solemne y deseada por la mayoría de los españoles: «La guerra ha terminado.»

1-5. Encarcelamiento

Buero Vallejo, Antonio, que ha prestado su servicio militar en el ejército republicano y se encuentra al término de la contienda en el frente de Levante, es detenido -como sus compañeros- y trasladado a un campo de concentración: al de Soneja, villa del partido judicial de Segorbe, en la provincia de Castellón. Poco después los detenidos son enviados a sus pueblos, y, uno a uno, van pasando por el inevitable proceso de la «depuración». Nadie se libra de ella. Y el joven que sueña con el arte, que odia la guerra, que sólo quiere la paz y la igualdad entre los hombres, es condenado, ya en Madrid por sus actividades políticas. José Monleón lo expresa con auténtico dramatismo: «Perdió una guerra civil. Estuvo condenado a muerte durante meses, temiendo a cada amanecer que se cumpliera la sentencia.»¹⁷

¹⁷MONLEÓN, José (1976), *BUERO VALLEJO, Antonio, en Cuatro autores críticos*, Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada, p. 46

Pero, por fortuna, la sentencia no se cumplió. Fue conmutada por la pena de prisión, que sufre -entre angustias y sueños-durante más de seis años en Yeserías, en el penal del Dueso, en Santa Rita, en Obastón... Demasiados años para cualquier hombre, pero paradójicamente fecundos para un espíritu sensible como el suyo.

1-6. primeros intentos teatrales

La vocación teatral de Buero Vallejo, Antonio ha surgido misteriosamente, casi sin él saberlo, como un imperativo más de su vocación artística, que ha de exteriorizarse sin reservas, sin limitaciones. El mismo, en 1957, -ocho años después de su primer estreno, cuando es ya un autor consagrado y mimado por el éxito- nos ofrecería una explicación, poco explícita, pero concluyente:

Reconsiderar, ahora, cuáles puedan ser los motivos de la profesión que elegí y del teatro que escribo es cosa difícil, y la contestación o contestaciones sólo podrán ser aproximadas. ¿Por que soy dramaturgo? Responder con una vaga invocación al destino personal sería, sin duda, lo más simple, pero no explica nada. Sobre todo, cuando recuerdo que hasta hace pocos años quise ser pintor y que lo dejé. ¿Por que lo dejé? Invoquemos de nuevo el Personal destino y todo queda resuelto. Mas no sin que esta circunstancia biográfica me lleve a la sospecha de que mi peculiar manera de realizar el destino propio sea la de equivocarme gravemente de camino. Sería sospecha; pues si creí durante tantos años de mi vida que era el de la pintura, pienso a veces que acaso el actualmente elegido pueda ser, asimismo, equivocado.¹⁸

No. No se equivocó Buero Vallejo, Antonio en su segundo camino, al que llegaba después de haber vivido -y sufrido- mucho e intensamente. El camino era auténtico; no era un falso espejismo en el que han caído muchos artistas. Eligió meditadamente, y eligió bien. El tiempo-muchos años de ser dramaturgo- le ha dado la razón.

Antes de sus primeros intentos teatrales-más que intentos resultan obras dramáticas llenas de perfección y contenido- Buero Vallejo logra algún encargo

¹⁸ MATHIAS, Julio,(1975),*Buero Vallejo*, ed. EPESA, Madrid, pp 27 y 28

editorial y publica un estudio sobre el gran dibujante francés Gustavo Doré. El ensayo se titula Gustavo Doré: Estudio crítico-biográfico, y se publica en 1949.

Por entonces acude todos los sábados a una tertulia literaria que tiene su sede en el Café de Lisboa. Allí se reúnen jóvenes escritores que luchan por alcanzar un nombre en el mundo literario: Francisco García Pavón, Vicente Soto- ambos lograrían, pasados los años, el Premio Nadal de novela-, Arturo del Hoyo, José Ares Moreno, Agustín del Campo, Juan Eduardo Zúñiga, José María Jove, Flora Prieto, Ezequiel González Más... Entre ellos organizan concursos literarios a los que sólo se presentan los contertulios. Y aquí es donde Antonio Buero —lejano ya aquel premio estudiantil en Guadalajara— logra sus iniciales galardones de Madrid: un primer premio de teatro por *Las palabras en la arena*, otro primer premio de narración y un segundo premio de poesía.

El mismo año- 1949- presenta Buero Vallejo al concurso convocado por la Asociación de Amigos de los Quintero la obra en un acto premiada por sus contertulios del Lisboa. Se trata de una tragedia llena de profundidad y grandeza, que, pese a la breve extensión, acredita sus grandes dotes de dramaturgo. Y consigue el premio a la mejor obra presentada.

Este su primer éxito le anima a seguir escribiendo para el teatro. Sin abandonar del todo su afición y vocación a la pintura, Antonio Buero ha encontrado su verdadero camino, aunque para lograrlo haya tenido que sufrir sobre su cuerpo y sobre su espíritu las vicisitudes, angustias y temores de una guerra y sus consecuencias posteriores.

Animado, pues, por el éxito inicial del premio conseguido con *Las palabras en la arena*, continua escribiendo para el teatro. Su concepto innovador de la dramaturgia, su idea de lo que es -o puede ser-una tragedia «a la española» en un país donde, salvo contadísimas excepciones, no existe tradición trágica, y su afán por hacer un teatro social, también prácticamente inexistente, le llevan a escribir, entre otras, la obra que le proporcionaría su primer éxito: *Historia de una escalera*, con la que se presenta, casi en los mismos días que al concurso de los Amigos de los Quintero, a otro concurso de más vasta repercusión.

1.7. El premio «Lope de Vega»

En 1949, tras quince años de obligada suspensión, el Ayuntamiento de Madrid decide convocar el Premio «Lope de Vega». Es el primero después de la guerra civil. A él se presenta —sin muchas esperanzas— con *Historia de una escalera* Buero Vallejo, quien, como otros muchos jóvenes autores, duda de si logrará ver algún día a sus personajes de ficción cobrar vida en el escenario.

El Jurado del premio está compuesto por ilustres personalidades del mundo del teatro y de las letras. Y todos —unánimemente— reconocen que la mejor obra entre las presentadas es la del joven Buero, autor sólo conocido de algunos contertulios del café y de un pequeño grupo de amigos incondicionales.

Las bases del «Lope de Vega» establecen que la obra premiada ha de estrenarse en el teatro Español. Y en este escenario cargado de historia a través de los nombres más famosos —Vico, Calvo, María Guerrero, Diaz de Mendoza, Margarita Xirgu, Echegaray, Benavente, Marquina, García Lorca—, comienzan los ensayos de *Historia de una escalera* en el mes de septiembre de 1949.

La compañía del Español está integrada por figuras prestigiosas de la escena - Adela Carbone, Julia Delgado Caro, Manuel Kayser, José Cuenca, Fulgencio Nogueras...-, junto a nombres jóvenes, recién nacidos para la vida artística -María Jesús Valdés, Elena Salvador, Esperanza Grases, Pilar Sala, Gabriel Llopart, Asunción Sancho, Fernando Delgado...-, todos ellos bajo la dirección de Cayetano Luca de Tena, el sucesor de Felipe Lluch en las tareas directrices del teatro Español.

Se ensaya en pocos días, pues hay prisas por estrenar la obra del premiado autor novel -cuyo problemático éxito es una incógnita-, para dar paso a las tradicionales representaciones del *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, anunciadas para los primeros días de noviembre.

Mientras tanto, en la calle, en las tertulias, se habla de la obra de Buero con insistencia. Hay verdadera expectación ante el estreno, no sólo por tratarse de un nuevo autor del que cabe esperar mucho, sino también por las circunstancias que habían rodeado —y rodean— la vida del autor. El hecho de estrenar en el teatro Español, bajo protección estatal, es para algunos motivo de escándalo. Para los

auténticos amantes del arte dramático supone la aparición en la escena de un nuevo dramaturgo, que puede reverdecer los éxitos del tradicional y prestigioso coliseo.

Este acontecimiento cultural en una época “especial” es esbozado por Julio Mathias hablando de Buero Vallejo, Antonio y de su obra:

Se estrena la noche del 14 de octubre de 1949 Historia de una escalera, que constituye un éxito creciente a través de cada uno de los tres actos en que está dividido el drama. Y en el tercero —caso verdaderamente insólito— es reclamada la presencia del novel dramaturgo a los gritos de « ¡autor! ¡autor!», y éste se ve obligado a saludar desde el escenario en plena representación. Al final, aplausos insistentes, ovaciones unánimes, gritos de ¡bravo!, hacen que el telón se alce una y otra vez en honor del autor y de los intérpretes. Reclamado por los aplausos, hace su aparición en el escenario —por segunda vez—la figura alta, enjuta y emocionada de Buero Vallejo, Antonio. La ovación se hace entonces ensordecedora. Y llega hasta la plaza de Santa Ana para sorprender a los pocos trasnochadores que viven el otoño madrileño.¹⁹

Acababa de nacer para el teatro un nuevo dramaturgo —un extraordinario dramaturgo—, digno sucesor de tantos otros que, en el correr de los años, desfilaron por el escenario del glorioso teatro Español.

1.8. Cronología de sus obras y premios

1949: Historia de una escalera recibe el premio y es estrenada en el Teatro Español de Madrid el 14 de octubre de 1949. El gran éxito del público y de la crítica hace que la obra permanezca en cartel hasta el 22 de enero de 1950; el 19 de diciembre había dejado paso por una noche a Las palabras en la arena, primer premio de la Asociación de Amigos de los Quintero.

1950: Estreno de En la ardiente oscuridad (Teatro María Guerrero, 1 de diciembre).

1952: Estreno de La tejedora de sueños (Teatro Español, 11 de enero) y de La señal que se espera (Teatro Infanta Isabel, 21 de mayo).

1953: Estreno de Casi un cuento de hadas (Teatro Alcazar, 10 de enero) y de Madrugada (Teatro Alcazar, 9 de diciembre).

¹⁹ MATHIAS, Julio, (1975), op.cit. pp.31 y 32

1954: Prohibición de representar Aventura en lo gris, cuya publicación en la revista Teatro se permite. Estreno de Irène, o el tesoro (Teatro María Guerrero, 14 de diciembre).

1956: Estreno de Hoy es fiesta (Teatro Maria Guerrero, 20 de septiembre). Premios Nacional de Teatro y "Maria Rolland".1957: Estreno de Las cartas boca abajo (Teatro Reina Victoria, *5 de diciembre). Premio Nacional de Teatro.

1958: Estreno de Un soñador para un pueblo (Teatro Espanol, 18 de diciembre). Premios Nacional de Teatro y "Maria Rolland".

1959: Hoy es fiesta recibe el Premio de Teatro de la Fundación Juan March y Un soñador para un pueblo, el de la Critica de Barcelona.

1960: Nace su hijo Carlos. Estreno de Las Meninas (Teatro Espanol, 9 de diciembre), su mayor éxito de público hasta entonces.

1961: Nace su hijo Enrique. Estreno de su version de Hamlet, principe de Dinamarca, de Shakespeare (Teatro Español, 15 de diciembre).

1962: Estreno de El concierto de San Ovidio (Teatro Goya, 16 de noviembre). Premio "Larra".

1963: Estreno de Aventura en lo gris en su versión definitiva (Teatro Club Recoletos, 1 de octubre). Actor en Llanto por un bandido, de Carlos Saura. La revista Cuadernos de Agora le dedica un monográfico. Firma, con otros cien intelectuales, una carta de protesta por el trato de la policía a algunos mineros asturianos.

1966: Estreno de su version de Madré Coraje y sus hijos, de Bertolt Brecht (Teatro Bellas Artes, 6 de octubre). Conferencias en Universidades de Estados Unidos.

1967: Estreno de El tragaluz (Teatro Bellas Artes, 7 de octubre). Premios "El Espectador y la Critica" y "Leopoldo Cano".

1968: Estreno de La doble historia del doctor Valmy, prohibida en España, en Chester (Gateway Theater, 22 de noviembre, versión inglesa). Publicación en Primer Acto de Mito, libro para una ópera sobre Don Quijote que no se ha estrenado.

1969: Miembro honorario de "The American Association of Teachers of Spanish and Portuguese".

1970: Estreno de El sueño de la razón (Teatro Reina Victoria, 6 de febrero). Premios "El Espectador y la Critica" y "Leopoldo Cano".

1971: Elegido miembro de número de la Real Academia Española para ocupar el sillón X. Miembro de la "Hispanic Society of America". Estreno de Llegada de los dioses (Teatro Lara, 17 de septiembre). Premio "Leopoldo Cano".

1972: Discurso de ingreso en la Real Academia Española: "García Lorca ante el esperpento" (21 de mayo).

1974: Estreno de La Fundación (Teatro Figaro, 15 de enero). Premios "Mayte", "El Espectador y la Critica", "Leopoldo Cano", "Long Play", "Le Carrousel" y "Foro Teatral".

1976: Estreno en España de La doble historia del doctor Valmy (Teatro Benavente, 29 de enero). Medalla de Oro de Gaceta ilustrada.

1977: Estreno de La detonación (Teatro Bellas Artes, 20 de septiembre). Premio "El Espectador y la Crítica". Participa en Caracas en la IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones.

1978: Homenaje en Nueva York en una sesión extraordinaria de la Modern Language Association. Las intervenciones de los ponentes y del autor se reproducen en un monográfico de la revista Estreno.

1979: Estreno de Jueces en la noche (Teatro Lara, 2 de octubre). Edición en la Universidad de Murcia de El terror inmóvil, inédito desde su composición en 1949. Invitado de honor en el Congreso de la Asociación alemana de hispanistas, dedicado a su obra. Se da el nombre de Buero Vallejo, Antonio a un Instituto de Bachillerato de Guadalajara.

1980: Conferenciante en las Universidades de Friburgo, Neuchâtel y Ginebra. Medalla de Plata del Circulo de Bellas Artes de Madrid. Premio Nacional de Teatro por el conjunto de su producción.

1981: Estreno de Caíman (Teatro Reina Victoria, 10 de septiembre). Premios "El Espectador y la Crítica" y "Long Play". Viaje a la URSS para asistir al Congreso de la Unión de Escritores.

1982: Estreno de su versión de El pato silvestre, de Ibsen (Teatro María Guerrero, 26 de enero).

1983: Oficial de las Palmas Académicas de Francia.

1984: Estreno de *Diálogo secreto* (Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, 6 de agosto). Premios "El Espectador y la Crítica", "Long Play" y "Ercilla". Medalla Valle-Inclán de la Asociación de Escritores y Artistas. ABC de Oro.

1985: El Ayuntamiento de Guadalajara crea el Premio de Teatro Buero Vallejo, Antonio.

Estreno de *Lázaro en el laberinto* (Teatro Maravillas, 18 de diciembre). Premio "El Espectador y la Crítica". Premio ONCE. Premio "Miguel de Cervantes", que se otorga por vez primera a un dramaturgo.

1987: Exposición sobre Buero en la Biblioteca Nacional. Hijo predilecto de Guadalajara y Medalla de Oro de la ciudad. Consejero de honor de la Sociedad General de Autores. Asiste en Murcia al Simposio Internacional "Buero Vallejo (Cuarenta años de Teatro)".

1988: Medalla de Oro de Castilla-La Mancha. Socio de honor de la Asociación de Escritores y Artistas.

1989: Estreno de *Música cercana* (Teatro Arriaga de Bilbao, 18 de agosto). En Málaga asiste al Congreso de Literatura Española dedicado a su obra.

1991: "Buero Vallejo: el hombre y su obra", primer concurso de la Editorial Espasa Calpe "Colección Austral".

1993: Homenaje en la I Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos de Alicante. Publicación de Libro de estampas, presentado por el autor en Murcia. Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

1994: Estreno de *Los trampas del azar* (Teatro Juan Bravo de Segovia, 23 de septiembre). Publicación de la Obra Completa en la Editorial Espasa Calpe.

1995: Se da el nombre de Buero Vallejo, Antonio al Teatro de Alcorcón (Madrid).

1996: Jornadas de "Teatro y Filosofía" en la Universidad Complutense sobre el teatro de Buero. Homenajes del Ateneo de Madrid (con incorporación del suyo a la gale-ría de retratos), de la Asociación de Autores de Teatro, del Festival de Otoño (con entrega de la Estrella de la Comunidad de Madrid) y de la Universidad de

Murcia. Número monográfico de la revista Montearabi. Premio Nacional de las Letras Españolas, por primera vez concedido a un autor teatral.

1997: Medalla de honor de la Universidad Carlos III de Madrid. Medalla de la Universidad de Castilla-La Mancha. Premio a la Creación Literaria de la Comunidad de Madrid.

1998: Concluye Misión al pueblo desierto, por ahora su última obra.

2000. Con el terminar del siglo XX, se apaga una bugía que iluminó durante más de medio siglo las tablas de la escena dramática tanto española como extranjera. En efecto por este mes de Abril nos quitó- y para siempre- el gran dramaturgo BUERO VALLEJO, Antonio.

2. Francisco Nieva

La biografía de F. Nieva es uno de los aspectos mejor trabajados debido a la excelente actitud del propio autor, que está siempre dispuesto a colaborar con todos aquellos que se acercan a su obra o a su casa.

2.1. Los primeros tiempos

Nació Francisco Morales Nieva en Valdepeñas un 29 de diciembre de 1927 en el seno de una familia burguesa y liberal. Su nacimiento estuvo ya marcado por el tinte orgiástico de su teatro: un amigo «curda» le bautizó con manzanilla en nombre de todos los «curdas,». El propio Nieva cuenta la anécdota:

Y además estaba un cura que era "curda" también. Los típicos señoritos terratenientes y un poco juerguistas que festejaban al hijo tardío de uno de los amiguitos. Yo nací con ese buen signo. Luego celebraron mi bautizo en la plaza de toros de Valdepeñas, con lo que me parece cosa del destino que escribiera más tarde Coronada y el toro, que se desarrolla en ese ambiente bronco de viejo pueblo español. Yo ese mundo lo he visto desde la atalaya del español cosmopolita; pero, de pronto, vuelves y notas una cosa antigua que te agarra de nuevo... Eso pudiera ser una de las claves

de mi teatro: el choque de mi formación dentro de las vanguardias como español más racial y más clásico. 20

En 1931 su padre es destinado a Toledo como Gobernador Civil. Allí residen unos años hasta su vuelta a Valdepeñas, donde permanecerán hasta 1936. La guerra también dejó su huella en Nieva. Uno de los recuerdos que mejor se ha grabado es el que se refiere al «batallón de milicianos renegados y valientes» que organizó Félix Torres, alcalde de Valdepeñas.

Algo que a los niños nos cautivaba, porque los niños tienen esa clara tendencia a admirar formaciones masivas de hombres dispuestos a cualquier fechoría. Junto a aquel batallón veía yo siempre a un niño casi de mi edad, "el Prenda", que tocaba el tambor. Era hijo de un viudo que se lo llevó al frente con él... y nunca más supe de ellos. Supongo que murieron los dos, pero cuando se perdió la guerra sentí dentro de mí un gran dolor por "el Prenda", por el fracaso de aquel gran fervor. 21

Esta figura que ha calado tan hondo en Nieva no podía dejar de aparecer en su teatro. Entre los personajes que él mismo señala como típicos de sus obras se manifiesta repetidamente «el niño como ser arcano y superior». Podemos encontrar ejemplos en varias de sus obras: Tomás, en *La carroza de plomo candente* y *Es bueno no tener cabeza*; Porrerito, en *El rayo colgado*; Balbino, en *El paño de injurias*; Bastardillo, en *El baile de los ardientes*, etc.

Como «el Prenda», de estos personajes el autor mismo dice :

se manifiestan con frecuencia finamente marginados del conflicto, rebeldes y dispuestos a desviar su curso o contrariar o invertir los significados. 22

²⁰ NIEVA, Francisco: « *El amor y la gloria* », Entrevista concedida a José Luis Vicente Mosquete y publicada en Cuadernos El Público, febrero de 1987, p. 6.

²¹ Entrevista concebida a J. L. Vicente Mosquete, p. 6.

²² NIEVA, Francisco, (1983) : *Breve poética teatral*, en *Malditas sean Coronada y sus hijos. Delirio del amor hostil*. Edición a cargo de A. Gonzalez, Cátedra, Madrid, 2.^a ed., p. 112.

2-2. El exilio interior

Para evitar los problemas de la inmediata posguerra, la familia de Nieva se refugia en una casita de Sierra Morena, donde viven aislados. Nieva mata el tiempo escribiendo teatro, un teatro de que, el propio Nieva dice: “Un tipo de teatro que podía llamarse casi del absurdo. Un teatro nacido de mis lecturas de Gómez de la Sema, de Jardiel...». 23.

En este momento conoce a Juan Alcaide, poeta vinculado con el postismo, que marcará su trayectoria literaria.

2-3. El regreso a Madrid

En 1941 abandonan su «exilio» y se establecen en Madrid. F. Nieva quiere ser actor, pero los padres no lo ven de este ojo. «*Mi padre no lo consintió. Era una profesión demasiado azarosa, se conoce, para una familia decente*». 24.

Por ello, en 1942, ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, aunque siguió escribiendo sus textos teatrales de «carácter insólito y no naturalista».

En esta época, avisado por su maestro Juan Alcaide, toma contacto con Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro, que le introducen en los círculos del postismo. El postismo supone una postura distinta frente a la creación literaria.

Es evidente que los postistas pretendían respirar aires nuevos. Abrir las ventanas del viejo, aunque recién construido -o en construcción-, edificio de la poesía española. Si los aires no son completamente nuevos, da igual; lo importante es ventilar el aire viciado del momento que les asfixia, que no les permite crear. 25

2-4. Su estancia en París

Conoce al doctor Piterbarg, quien le gestiona una beca para marchar a París, y allí se traslada en 1952. En París se está viviendo un momento de gran eclosión

²³ Entrevista concedida a J. L. Vicente Mosquete, p. 7.

²⁴ Ibid.

²⁵ BERENGUER, Angel, (1991) :*Introducción a las obras de Fernando Arrabal Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, Cátedra, Madrid, 13.ªed., p. 52.

literaria en el que Nieva se ve profundamente inmerso. Allí conoció a Geneviève Escande, que luego sería su mujer.

Conocí a José Corti, el editor de los surrealistas, que me recomendó a Collette Allendy, muy ligada a Artaud, y que me pondría en la pista de su teatro... Pero es que Montparnasse y Saint-Germain eran un hervidero de nombres como Juliette Greco, Louis Armstrong... Estaban siempre por allí, en el café Mabillon, Adamov y Beckett, con su cara de palo, y Ionesco, aunque Ionesco salía menos. 26

En este mismo año comienza la primera fase de la composición de algunas de sus obras como *Malditas sean Coronada y sus hijas*, que no alcanzará la versión definitiva hasta 1968; *Tórtolas, crepúsculo y... telón*, y *El rayo colgado*.

El 5 de enero de 1953 asiste al estreno de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, en el teatro Babylone.

Y me extraño que muchos de mis intentos teatrales tuvieran, en ciertos aspectos, algunas concomitancias con Beckett. Eran cosas que a los catorce o quince años yo había esbozado en nuestro casi escondite de Sierra Morena. 27

Angélica Bécker intenta explicar estas coincidencias por la «impresión ambiental».

Estaba en el aire lo absurdo, y una persona de la sensibilidad de Nieva tenía que cogerlo al vuelo, por mucho que madurara solitariamente, en un ambiente angustioso y estancado. 28

Obtiene una beca del Instituto Francés para poder continuar en París. Expone sus pinturas en la primera exposición de arte experimental del grupo «Cobra» y, bajo

²⁶ Entrevista concedida a J. L. Vicente Mosquete, p. 8.

²⁷ MONLEON, José, (1976) :*Autobiografía de F. Nieva*», en *Cuatro autores críticos*, Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada, p. 100.

²⁸ BECKER, Angélica, (1971) *Sorpresas en el teatro español: un nuevo autor antiguo*, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 253-254, enero-febrero de 1971. p. 261.

Entrevista concedida a J. L. Vicente Mosquete, p. 8.

²⁸ MONLEON, José, op.cit.p. 100.

²⁸ BECKER, Angélica, op.cit.p.9.

el influjo del mundo artaudiano, esboza *El combate de Ópalos y Tasia*, una primera concepción del Teatro Furioso.

En 1954, en el marco del primer Festival de Paris, Nieva asiste a la presentación del «Berliner Ensemble» con la obra *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht, bajo la dirección del mismo Brecht.

Este mismo año se casa con Geneviève Escande, lo que le permite entrar en contacto con importantes hispanistas, y comienza a escribir artículos sobre pintura y teatro para el « Centre National de la Recherche Scientifique », donde trabajaba su mujer. Entre otros artículos, a lo largo de varios años, escribe: « *Vignette pour une nouvelle critique de la peinture ; García Lorca, metteur en scène: les intermèdes de Cervantes; Vertus plastique du théâtre de Valle-Inclan, etc* ».

Mientras tanto, sigue escribiendo su teatro. De 1961 son *El fandango asombroso y Nosferatu*. En 1962, redacta el primer esbozo de *Pelo de tormenta*,

Una obra que para mí ha sido una especie de guía. Allí desahogaba yo sin ninguna represión todo lo que se me ocurría y daba una imagen graciosa, grotesca, exagerada, de una España báquica o dionisiaca. 29

A partir de 1963, Nieva siente la necesidad de evadirse del mundo parisiense y alquila una casa en Venecia. Se separa de su mujer y se traslada a esa ciudad, donde vivirá un cúmulo de momentos apasionados.

Venecia asentó definitivamente la idea del teatro nieviano «como un teatro "gritado" y armonioso, de palabras punzadoras como los tacos de la vieja recadera, antirrealista furibundo y reclamador de una justicia por el placer o por el dolor de lo atrevido»³⁰.

En Venecia conoció también el teatro experimental del «Living Théâtre», que pretende una especie de síntesis entre las teorías de Artaud y Brecht. Pero Nieva encuentra ya su teatro suficientemente definido y, a pesar de que parten de la misma base, sus caminos son distintos.

²⁹ Entrevista concedida a J. L. Vicente Mosquele, p. 8

³⁰ MONLEON, José, Op.cit, p. 101.

2.5. El regreso a España

En 1964 decide regresar a España y comienza a introducirse en el teatro español como escenógrafo. Durante varios años, se dedica a trabajar la escenografía de obras como *Pígalión*, *La dama duende*, *El burlador de Sevilla*, etc. En 1968 pasa varios meses en Alemania montando el ballet *Cinderella*, de Prokofiev, bajo la dirección de Felsenstein. Alcanza uno de sus mayores éxitos con el montaje de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, con Adolfo Marsillach.

En 1970 entra como profesor de la Escuela Superior de Arte Dramático. Mientras tanto sigue escribiendo su teatro. La primera obra que se dará a conocer es *Es bueno no tener cabeza*, publicada en 1971 por la revista *Primer Acto*, y en 1973, *Cuadernos para el Diálogo*, publica *La carroza de plomo candente*, *El combate de Ópalos y Tasia*, *Es bueno no tener cabeza* y *El fandango asombro*.

2.6. Los primeros estrenos y premios

Su entrada definitiva en el mundo del teatro español tiene lugar en 1976. En marzo de ese año estrena en el María Guerrero *Sombra y quimera* de Larra, versión libre de la obra de Larra *No más mostrador*; y un mes más tarde estrena en el teatro Figaro *La carroza de plomo candente* y *El combate de Ópalos y Tasia*, bajo la dirección de José Luis Alonso.

Andrés Amorós dijo en el diario *Ya*:

El estreno tuvo lugar en un ambiente de expectación y alcanzó un gran triunfo, a pesar de algunas protestas (...) Las dos obras poseen una fuerte carga erótica, que se manifiesta en unas situaciones y un lenguaje de crudeza inusitada entre nosotros. (...) En todo caso, el talento de Nieva es innegable y pienso que la experiencia de este estreno le puede ser también a él muy útil para su carrera futura de dramaturgo. 31

En 1977 recibe el premio Mayte de Teatro, lo que supone el espaldarazo definitivo para su reconocimiento como autor dramático. Este mismo año escribe

³¹ AMOROS, Andrés,(1976) : *Crónica de teatro*, diario *Ya*, 29-IV-1976, Madrid, p. 67.

Delirio del amor hostil, y la estrenará al año siguiente en el teatro Bellas Artes de Madrid. En 1979 recibe el premio Nacional de Teatro y, en 1980, estrena *La señora tártara*.

Se siguen los estrenos, los premios y las publicaciones en editoriales populares. Nieva es ya un autor consagrado y, en 1986, es nombrado Académico de la Lengua para ocupar el sillón «J».

A pesar de su fama, aún tiene dificultades para estrenar y, poco después, funda su propia compañía de teatro, con la que estrena, entre otras, *No es verdad y Te quiero, zorra*, en el teatro Bellas Artes de Madrid, en 1989; y *El baile de los ardientes*, en el teatro Albéniz, en 1990.

La Comunidad de Castilla-La Mancha le rindió un homenaje con la publicación, en una cuidada edición, de su *Teatro Completo*, en 1991.

Ha recibido el premio Príncipe de Asturias y sus obras han seguido estrenándose en la Exposición Universal de Sevilla en 1992, *Los españoles bajo tierra*; en festivales internacionales como el de Aviñón; en teatros alternativos como la Sala Olimpia de Madrid, *Aquelarre y noche roja de Nosferatu*, en 1994; o en el Théâtre de la Coline de Paris, *No es verdad, Caperucita y el otro y Te quiero, zorra*, en 1995.

2.7. Otros trabajos y consagraciones

En 1994 publicó su primera novela, *El viaje a Pantaélica*, a la que siguieron dos más: *Granada de las mil noches* (1994) y *La llama vestida de negro* (1995), donde sigue, en gran medida, las mismas pautas y obsesiones que en sus obras dramáticas como *Se estrena el manuscrito encontrado en Zaragoza* en el marco de la II muestra de teatro español de Autores Contemporáneos en Alicante. En el mismo marco recibe el homenaje de la Sociedad de Autores que le entrega la medalla de Oro de dicha sociedad. Representa en el Festival de Teatro de Aviñón tres de sus obras cortas: *Caperucita y el otro*, *No es verdad* y *Te quiero, zorra*.

Publica sus dos primeras novelas con espacio de apenas nueve meses: *El viaje a Pantaélica*, una novela que lleva muchos años gestando, y *Granada de las mil noches*. En estas novelas, como en las siguientes, mantiene las mismas obsesiones y temas que pueblan su teatro.

1995

Representa en el Teatro de la Colina de Paris, con gran éxito, las mismas tres obras que se habían representado en Aviñon. Se publican en francés. Publica su tercera novela, La llama vestida de negro.

1996

Publica su cuarta novela, Oceánida.

La editorial Espasa Calpe, en su colección Austral, publica La señora tártara y la versión definitiva de El baile de los ardientes.

Prepara la representación en Polonia de su obra El manuscrito encontrado en Zaragoza.

Espasa Calpe publica también una selección de los artículos de Nieva en la «Tercera» del ABC bajo el título de El reino de nadie.

Recibe la Medalla de Oro de Bellas Artes

El Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá de Henares publica su Centón de teatro, un conjunto de 12 obritas cortas, escritas durante sus años de juventud relacionado con el Postismo y revisadas recientemente. Estas obritas son el mejor ejemplo de la actitud vanguardista de Nieva en sus primeros años.

1997

Estrena en el Teatro Nacional María Guerrero su obra Pelo de tormenta, la más censurada y que había sido escrita treinta años antes, lo que demuestra la universalidad y eternidad de su teatro.

Representa en Varsovia El manuscrito encontrado en Zaragoza. Dirige la puesta en escena de La vida breve, de Manuel de Falla, que inaugura la remodelación del nuevo Teatro Real de Madrid. Para el mismo teatro escribe el libreto de la ópera Divinas palabras, de Valle Inclán.

El Merlin Theater de Munich publica las obras de Lobas y zorras junto con El combate de Ópalos y Tasia, con el título de Wolfsbräute, y bajo la supervisión de Angélica Bécker.

Jesús Ma Barrajón publica dos de las obras del Centón en la editorial Naque, de Ciudad Real.

1998

La Escuela Superior de Arte Dramático de Valencia estrena alguna de las obras de Rubián y Leopoldis incluidas en el Centón de Teatro, bajo la dirección de Antonio Díaz Zamora.

Publica su quinta novela Carne de murciélago.

1999

Se representa en Hamburgo El Combate de Ópalos y Tasia.

Se representan en Sao Paulo (Brasil), con gran éxito, las tres obras de Lobas y zorras, con el título genérico de Paisao de cachorra.

La Biblioteca Golpe de Datos, de Zaragoza, publica Nosferatu con un prólogo del propio Nieva sobre su teatro.

Recibe el premio Segismundo.

Estreno en la Sala Pradillo de Madrid de Los viajes forman a la juventud y de una obra inédita: El hijopotilla.

2000

La editorial Plaza y Janés publica cuatro cuentos de Nieva con el título Los rabudos y otros cuentos.

El Canal de las Artes Escénicas de Elche estrena una de las obras del Centón: La psicovenganza del bandido Nico Foliato.

2001

Dirige el estreno de la ópera de Luis de Pablo, La srta. Cristina, en el Teatro Real de Madrid.

Publica una colección de cuentos en la Editorial Lengua de Trapo bajo el título genérico de Argumentario clásico.

3. Abdelkader Alloula

3.1. Los primeros tiempos

Nació el 08 de Julio de 1939 en Ghazaouet (Nemours)³² y cursó los estudios de bachillerato sucesivamente, en Sidi-Bel-Abbes y Orán.

³² Ciudad y puerto del noroeste del país.

La aventura escolar no dura mucho para el joven Abdelkader- Kader para la familia y los próximos- que interrumpió sus estudios a la edad de veinte años(1959) para dedicarse al teatro como aficionado en una compañía oranésada « Ešabab ». Participó en varios cursos de formación tanto en el extranjero como en escuelas argelinas.

Aunque su fama sobrepasa las fronteras argelinas y su estrella ilumina los cielos de la Europa occidental- sin hablar del Magreb y del mundo árabe- ; Abdelkader Alloula queda el dramaturgo menos conocido de los dos citados anteriormente por falta de una documentación específica al teatro argelino en general y del dramaturgo oranésado en particular.

3.2. Alloula el dramaturgo

Alloula- Si Abdelkader, como lo nombran sus compañeros de la profesión- era un apasionado del teatro- actor, director, autor- en un país donde hacer teatro significa luchar contra el aislamiento y la intolerancia, contra un futuro que no se dibuja en el horizonte. Alloula era de los que planteaban preguntas en una realidad dramática, unas preguntas que no hallan respuestas y donde los que atreven a preguntar son los menos.

En la vida, en la calle, en el teatro, Alloula estaba en la tensión esencial para unificar, en y por la escritura teatral, lo que está disperso, dividido, roto. Quería al mismo tiempo evocar y provocar. Dos verbos activos de cercana etimología que constituyen una de las fuerzas del imaginario teatral de Alloula. Evocar y provocar hacen referencia a la voz sonora, a la llamada, a la palabra, a la representación. Representación exteriorizada con gestos y palabras declinados en presente, que hacen surgir de sus ritmos presencias anteriores y presencias futuras.

El teatro de Alloula es de todas partes y de todo tiempo, como todos los teatros que producen y reproducen la magia de las vueltas a empezar, que nos convierten en contemporáneos de todos los tiempos y lugares. Contemporáneos de Shakespeare y de Brecht, de Sidi Abderrahmane el Majdoub- fundador vagabundo de la palabra teatral magrebí- y de Molière.

Alloula era la polaridad del teatro argelino. Escribió en lengua popular con todo lo que arrastra en metáforas, tonalidades, sedición ; trabajo del texto con sus ritmos, sus vueltas, sus síncope, sus derivaciones, sus silencios, síncoxis de la oralidad transferida a la escritura; su escritura refleja lo que dicen las gentes comunes, esos héroes anónimos, esos caminantes.

3.3. Su técnica

A.Alloula no trabaja la simplicidad ni la complejidad ni el memitismo. Crea y se reconoce en una filiación innumerable: Sófocles, Shekespeare, Brecht, Tawfik El Kakim y Sidi Abderrahmane El Majdoub por no citar a otros.

La línea de fuerza del teatro de Abdelkader Alloula se basa en la ecuación: escritura/interpretación y, entre las dos, el ritmo. No es la psicología de los personajes la que ocupa el primer puesto, sino el sentido del ritmo que saca de su texto. Ritmo kinésico, movimiento y gestos coreográficos, posesión del espacio en tanto que lugar de representación y figuración, irrupción del « Meddah », sonoridad musical...colocan al actor en la tensión ascendente por la que crea su presencia. En veinte años, Alloula escribió y puso en escena diez obras (entre las cuales dos adaptaciones libres : una de Gogol y otra de Goldoni) - punto a que regresamos con más detalles-, dirigió el teatro de Orán y el teatro nacional, formó a actores y directores, presidió una asociación de ayuda para los niños enfermos. Tenía una risa fuerte. Era generoso, como los personajes de su obra « los generosos ».

En 1994, el teatro argelino perdió, con la persona de Abdelkader Alloula, a uno de sus grandes maestros, asesinado ante su casa en una calle de Orán.

3.4. Sus producciones fueron

1969- La Alegue

1970- El khobza

1975- Hammam Rabi

1975- Hout yakol hout, trabajo colectivo con Benmohammed

1980- Al Goual

1984- Al Ajouad

1989- El lithem

1992- Ettefah

3.5. Sus adaptaciones

Hizo dos adaptaciones libres:

1972- Homk Salim. Adaptación del « diario de un loco » de Gogol

1993- Arlequín servidor de dos maestros de Carlo Goldoni.

Las actividades de Alloula no se paran en estas producciones sino participó activamente en el desarrollo de la vida cultural argelina. Así lo encontramos como actor, director y animador de emisiones de radio en diferentes ocasiones.

3.6. A.Alloula, actor

1963- Los hijos de la Casbah, con Abdelhalim Rais y Mustafa Kateb.

La vida es sueño, de Calderón (Mustafa Kateb)

El juramento, de Abdelhalim Rais y Taha El Amiri

Don juan de Molière, (Mustafa Kateb)

1964- Rosas rojas par mí, de Sean O' -Casey (Allel el Mouhib)

La fierecilla domada, de Shakespeare (Allel el Mouhib)

1965- Los perros, de Tom Brulin (Hadj Omar)

3.7. A.Alloula, director

1964- El Ghoula, de Rouiched

1965- El rey turbado, de tawfik El Hakim

1967- Moneda de oro, repertorio antiguo chino (adaptación)

1968- Numancia, de Cervantes, adaptación de Himoud Brahimi y Mahboub Stambouli.

1982- Los bajos fondos, de Gorki (Traducción de Mohamed Boukaci)

3.8. A.Alloula, animador en la radio-cadenaIII-

1967- Tres obras de teatro del repertorio universal: Sófocles, Shakespeare, Aristóteles (interpretación y realización).

Panorama general

Una simple ojeada hacia el panorama teatral de nuestros días nos pone de cara a una realidad dominante, que se divide en direcciones, en unos puntos de vista, a menudo opuestos, que se apoyan en sendas posiciones esteticistas. No se puede negar que el desarrollo del teatro contemporáneo se está nutriendo de un campo tan complejo como la vida a que quiere asir, en la que se alimenta y en la que a veces trata de influir. Este teatro no tiene nada de simple sino que se presenta con unas complicaciones que sobrepasan las del periodo en que vive. La seductiva diversidad de este teatro intenta poner de manifiesto todo este campo de experimentaciones, marcados por las transformaciones de toda índole – religiosas, políticas, sociales, económicas, culturales, etc, en cuyo centro nos encontramos. Desde esta posición es fácil para uno para que pueda notar las divergencias presentes en los trabajos artísticos que desfilen por los escenarios de todas las latitudes de la tierra. Domingo Pérez Minik, en uno de sus comentarios sobre el teatro europeo contemporáneo dice:

Lo que nunca podemos saber es si la existencia de la segunda guerra mundial ha sido la causa de este teatro europeo que forma parte hoy de manera muy natural de nuestro cuerpo, de nuestro hábito, de nuestro tesoro vital. Su forma y su espíritu, hay que reconocerlo, son totalmente distintos de aquel otro que prevaleció entre las dos conflagraciones internacionales. Si a un espectador de 1930, de París, Roma o Buenos Aires lo colocaran en una sala de espectáculos de 1950, de cualquier sitio de Europa o América, su asombro y su costumbre quedarían destartados. Lo mismo sucedería en el caso contrario.³³

El teatro de hoy es un tema ardiente, duro, difícil de manejar aunque queda pegado al pulso del corazón humano para acapararse de todo cambio relacionado con el cambio de hechos históricos que habían trazado, con el teatro, desde tiempos remotos un paralelismo de todo tipo de sentimiento humano: de amor, de odio o de alegría y de tristeza.

³³ PÉREZ MINIK, Domingo, (1992): *Teatro Europeo Contemporáneo*, Nueva gráfica, islas canarias, p.41.

Pero, ¿Qué es este teatro de hoy? ¿Hacia dónde se dirige? ¿Qué pretende? Partiendo de estas últimas preocupaciones-que son las de todos los que se interesan al cuarto arte- que acabamos de enumerar -como ejemplos y no como restricciones -, podemos decir que “*el teatro es un arte con mucho peso de años a la espalda, un vino viejo de vieja savia y de viejo aroma*” como lo califica Fernando Ponce³⁴. Las relaciones del hombre con sus semejantes, la manera de buscar soluciones a éstas son unas de los problemas capitales que se plantea. Y yendo de ellas se puso en un largo camino que serpentea para alcanzar sus finalidades sin separarse del hombre, exponiendo sus cualidades y sus defectos sin olvidar posibles vicios. Federico García Lorca, en una de sus entrevistas hizo notar esta relación diciendo:

En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de las azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas.

El mundo está detenido ante el hambre que asola al pueblo. Mientras haya desequilibrio económico, el mundo no piensa... El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la humanidad. Nunca se podrán figurar los hombres la alegría que estallara el día de la gran revolución. ¿Verdad que estoy hablando en socialista puro?³⁵

Esta postura no es nueva en nada por el pertinente papel desempeñado por el “Artista” a lo largo de la historia humana. Es el que comprende, analiza y defiende el interés – tanto general como particular – del ser humano, es el que anima, despierta y saca al hombre de su ceguera,- como lo expresa el dramaturgo español Buero Vallejo, Antonio cuando dice:

Yo siempre intento comunicar, intento enfrentar a la gente con su ceguera, intento despertar a la gente de esas cegueras, esas sorderas y esas incomprendiones. Aunque creo lo que en el fondo intento es interpretarme a mí mismo, todo autor intenta conocerse a sí mismo, yo me intrigo a mí

³⁴PONCE, Fernando,(1969): *Introducción al teatro contemporáneo*, Ed nacional, Madrid, p.11.

³⁵GARCIA LORCA,Federico, en PONCE, Fernando,(1969):*Introducción al teatro contemporáneo*,ed, Nacional, Madrid,p.25.

mismo, pienso que lo que me sirve a mí también puede servirle a ellos. El último motor: Enfrentamiento con quién y cómo soy.³⁶

Es él, finalmente, que elige el “tema” que responde más a su orientación y a su manera de ver.

Hablando de “Tema”, el dramaturgo se inspira de los acontecimientos – casi cotidianos - que sacuden su entorno, temas que giran al rededor de la injusticia social, la explotación del hombre por el hombre, las condiciones inhumanas de vida del proletariado y el subproletariado, del funcionario y de la clase media baja, su alienación, su miseria y su angustia, a la vez social y existencial, la hipocresía moral y social de los representantes de la sociedad establecida y la desmitificación de los principios y valores que les sirven de fundamento, la discriminación, la violencia y la crueldad de las “buenas conciencias”, la dureza, impiedad e inmisericordia de la opinión pública, la condición humana de los humillados y ofendidos, del hombre del suburbio, del hombre marginado, del hombre explotado y anulado por el monstruoso aparato del sistema en el poder, etc.

Tawfiq al Hakim, el dramaturgo egipcio, en una de sus obras, hablando de la literatura contemporánea, escribe diciendo:

«... من أبرز سمات الأدب الجديد التجربة الحية. معنى ذلك أن يكون الأدب ذاته عنصرا فعالا حيا في العصر الذي يعبر عنه أو في المجتمع الذي يصفه أو في البيئة التي يسجل أحداثها... فالأديب اليوم في نظر الأدب الجديد هو شاهد عيان يقسم أن يقول الحق أمام محكمة الضمير الإنساني، ولكي يكون شاهدا على عصره يجب أن يكون جزءا حيا منه، ولذلك رأينا كثيرا من أدباء العصر الحديث يشاركون بأنفسهم في المعارك و الثورات أو على الأقل يتابعون الأحداث متابعه شخصية دقيقة» 37

³⁶ BUERO VALLEJO, Antonio, “Parole, revista de creación literaria y de filología”, N° 0. Primavera- Verano, 1988, p.91.

³⁷ MANDUR, Mohamad : (1962) : *Másrah Tawfiq al Hakim*, 2da Ed, dar annahda, Cairo, p.112.

Traducción nuestra: “De las características esenciales de la literatura contemporánea: la experiencia concreta. Ello significa que la literatura misma tiene que ser un elemento activo y significativo del período que representa, de la sociedad que describe o del medio que intenta poner de relieve... La literatura contemporánea ve en el literato un testigo que jura decir la verdad en el tribunal de la conciencia humana, y por ello tiene que formar parte entera de su existencia. Así, notamos que muchos literatos contemporáneos participan personalmente en batallas y revoluciones o al menos siguen los acontecimientos muy de cerca.”

La experiencia concreta es una de las características esenciales de la literatura contemporánea. Ello significa que la literatura misma tiene que ser un elemento activo y significativo del período que representa, de la sociedad que describe o del medio que intenta poner de relieve.

La literatura contemporánea ve en el literato un testigo que jura decir la verdad en el tribunal de la conciencia humana, y por ello tiene que formar parte entera de su existencia. Así, notamos que muchos literatos contemporáneos participan personalmente en batallas y revoluciones o al menos siguen los acontecimientos muy de cerca.

De consumo con la violencia temática encauzada en la acción, el lenguaje de esta dramaturgia es con frecuencia violento, desaforado, sin eufemismo y conlleva una consciente intención de desafío. No se trata en él de conseguir “pintoresquismo” alguno, como sucedía en otros géneros, ni tampoco reflejar con técnica de naturalismo costumbrista un medio social-lingüístico determinado, sino de un lenguaje que, procedente de las fuentes vivas del llamado pueblo bajo, que no es sino pueblo explotado, es en sí mismo la consecuencia de una toma de posición frente al lenguaje oficial biensonante y neutro, y de una actitud de protesta desenmascaradora de una violencia real: la de su propio espacio histórico.

En cuanto a los protagonistas de ese teatro, suelen aparecer siempre como víctimas. Más exactamente: como las víctimas por excelencia. Puestos por el dramaturgo en una situación de “callejón sin salida”, son destruidos, aniquilados y devorados por la monstruosa deidad que preside el espacio cerrado en que se mueven: la sociedad manipulada que se presenta bajo diferentes formulaciones: burocracia administrativa, fuerza bruta y ciega de la autoridad, superstición, automatismo moral o tiranía del inmovilismo de un sistema sociopolítico-económico reducido a sus coordenadas elementales. Pero lo realmente decisivo en la visión dramática que de la realidad formulan estos dramaturgos, es que los verdugos, los antagonistas, los devoradores son también, y a la vez, víctimas, víctimas culpables y nocivas, víctimas negativas.

Aissa Moulfera, discípulo y amigo del difunto Abdelkader Alloula, en uno de sus trabajos- inédito como tantos otros- dice:

روح اليوم ورجع غدو ومن ترجع ميديهاش فيك... لمن الشكوى لمن الدعوى وأنا حبي
للمسرح كلهوى... نكن مريض وطلع على الخشب لي دوى, نصهر الليالي و بقلم نكتب, نكتب
على حسابي و في المخربين أنسب و ضنيت بهذ الوسيلة نعجب, سع جميع من قر روايتي منها
رهب, واش تحبو ندير ما لقيتتش موضوع يعجب...38

Lo dicho anteriormente nos abre las puertas para hablar de una de las más interesantes experiencias que se han intentado en los últimos años. Nos referimos al denominado teatro de vanguardia.

³⁸ MOULFERA,Aissa” Los cuatro peldaños”, trabajo inédito.

Traducción nuestra: “Vete hoy día y regresa mañana y cuando regreses no te reciben...A quién uno se queja o a quién pueda dirigirse y yo que amo el teatro como el aire que respiro...Estoy enfermo y mi presencia sobre las planchas es un remedio. Me velo escribiendo, escribo según mis capacidades denunciando e insultando a los perturbadores pensando convencer. Pero todos los que leyeron mis trabajos de ellos se aparten. Que puedo hacer no encontré temas interesantes”.

CAPÍTULO I

El teatro contemporáneo

1º: El teatro de Vanguardia

1-1 la vanguardia en el arte

1-1-1 contexto histórico

1-1-2 Contexto cultural

1-1-3 Características históricas de las vanguardias

1-2- La vanguardia en el teatro

2º : Los precursores del vanguardismo

2-1 Eugene Ionesco

2-2 Samuel Beckett

2-3 Bertolt Brecht

3º : El teatro en la cuenca oeste mediterránea

3-1 En europa

3-1-1 En Francia

3-1-2 En España

3-2 En el Magreb

3-2-1 En Marruecos

3-2-2 En Argelia

3-3.

I . El teatro de Vanguardia

1.1. Significado de la palabra

Aunque de significación imprecisa, el término "vanguardia" se ha convertido en una cómoda etiqueta que utilizan los historiadores del Arte para designar esta rebeldía que se notó a principios del siglo anterior – siglo XX -; al mismo tiempo es el blanco predilecto de los ataques de aquellos críticos del cuarto Arte que consideran la vanguardia como una clasificación artificial de Artistas heterogéneos, separados entre sí por nacionalidad, época y género artístico.

Definir el término "vanguardia" no es mera operación explicativa sino un proceso espinoso por la complicación de su finalidad y de los rodeos usados por sus autores y los aficionados del cuarto arte.

Para evitarnos una desventura por los profundos de los medios puestos a nuestro alcance para aclarar todo enigma léxico, nos contentamos con resumir las diferentes aproximaciones dadas y que convergen, todas, en el mismo sentido. Pero, hemos juzgado preferible aportar esta pequeña añadidura señalando que la "vanguardia" no es terreno privado por el teatro únicamente sino que toca todas las figuras representativas del Arte. Así, para un desarrollo metodológico apropiado, señalaremos la definición de cada uno en su momento.

1.1.1. La vanguardia en el arte

Decimos, pues, que el término "vanguardia" procede del francés "Avant-garde", un término del léxico militar que designa la parte más adelantada del ejército, la que confrontará antes con el enemigo, la "primera línea" de avanzada en exploración y combate.

Metafóricamente, en el terreno artístico la vanguardia es, pues, la primera línea de creación, la renovación radical en las formas y contenidos para, al mismo tiempo que se sustituyen las tendencias anteriores, enfrentarse con lo establecido, considerado obsoleto.

La vanguardia se manifiesta a través de varios movimientos en "ismos"³⁹, que desde planteamientos divergentes abordan la renovación del arte, desplegando recursos que quiebren o distorsionen los sistemas más aceptados de representación o expresión artísticas, en teatro, pintura, literatura, cine, música, etc. Estos movimientos artísticos renovadores, en general dogmáticos, se produjeron en Europa en las primeras décadas del siglo XX y tuvieron su auge en Europa, desde donde se extendieron al resto del mundo, principalmente América del Norte, Centroamérica y América del Sur.

Vanguardia significa, pues, innovar o liberar la cantidad de reglas y estamentos que ya estaban establecidos por los movimientos anteriores; por eso se dice que la única regla del vanguardismo era no respetar ninguna regla. Su característica principal fue la libertad de expresión, que se manifiesta de manera peculiar en cada uno de los géneros literarios y de la siguiente manera: en la narrativa, se diversifica la estructura de las historias, abordando temas hasta entonces prohibidos y se desordenan todos los parámetros del texto narrativo; en la lírica se rompe con toda estructura métrica y se da más valor al contenido; en el teatro se producen también cambios—finalidad de nuestra investigación—; cambios que presentamos, ulteriormente, con más detalles.

Los cambios que produce el vanguardismo no afectan sólo a la literatura. Otras artes sufrieron cambios radicales. En la arquitectura se desecha la simetría para dar paso a la asimetría, en la pintura se rompe con las líneas, con las formas y con los colores neutros y se rompe la perspectiva para darle paso al grabado desordenado y ampuloso. En la escultura aparecen las figuras amorfas que cada cual interpreta según su forma de percibirlo, en la danza desaparecen todas las aditamentos y vestuarios clásicos para utilizar de mejor forma la expresión corporal. En la música al igual que en la literatura es donde se producen los cambios más radicales.

Estos cambios no se produjeron por pura casualidad o por un azar de bien hecho sino que fueron las consecuencias de unos acontecimientos tanto culturales como históricos.

³⁹ El diccionario "Pequeño Larousse Ilustrado" lo define como un sufijo que expresa un sistema o doctrina, p 963.

1.1.1.1. Contexto histórico y cultural

1.1. histórico

Desde el punto de vista histórico, el primer tercio del siglo XX se caracteriza por grandes tensiones y enfrentamientos entre las potencias europeas. Además de la I Guerra Mundial (1914 – 1918), tendrá lugar la Revolución Soviética (Octubre 1917), abriendo esperanzas para un régimen económico diferente para el proletario y para los sectores más desfavorecidos de la sociedad. Tras los felices años veinte (los años locos), época de desarrollo y prosperidad económica, vendrá el gran desastre de la bolsa de Wall Street (1929) y volverá una época de recesión y conflictos que, unidos a las difíciles condiciones impuestas a los vencidos de la Gran guerra, provocarán la gestación de los sistemas totalitarios (fascismo y nazismo) que conducirán a la II Guerra Mundial.

1.2. Cultural

Desde el punto de vista cultural, es una época dominada por las transformaciones y el progreso científico y tecnológico (la aparición del automóvil y del avión, el cinematógrafo,...). El principal valor será, pues, el de la modernidad, o sustitución de lo viejo y caduco por lo nuevo y original. En el aspecto literario, era precisa una nueva renovación que superase los movimientos anteriores como: el romanticismo, el realismo y el simbolismo y el impresionismo. De esa voluntad de ruptura con lo anterior, de lucha contra el sentimentalismo, de la exaltación del inconsciente, de lo racional, de la libertad, de la pasión y del individualismo nacerán las vanguardias en las primeras décadas del siglo XX.

Las vanguardias artísticas surgieron en un momento en el que Europa vivía una profunda crisis. Crisis que desencadenó en la primera Guerra Mundial y entonces, en la evidencia de los límites del sistema capitalista. Si bien " hasta 1914 los socialistas

son los únicos que hablan del hundimiento del capitalismo"⁴⁰, como lo señala Arnold Hauser en una de sus entrevistas, también otros sectores habían percibido desde antes los límites de un modelo de vida que privilegiaba el dinero, la producción y los valores de cambio frente al hombre.

Resultado de esto fue la chatura intelectual, la pobreza y el encasillamiento artístico contra los que reaccionaron, ya en 1905, Pablo Picasso y Georges Braque con sus exposiciones cubistas, y el futurismo que, en 1909, deslumbrado por los avances de la modernidad científica y tecnológica, lanza su primer manifiesto de apuesta al futuro y rechazó a todo lo anterior. Así se dan los primeros pasos de la vanguardia, aunque el momento de explosión definitiva coincida, lógicamente, con la Primera Guerra Mundial, con la conciencia del absurdo sacrificio que significaba, y con la promesa de una vida diferente alentada por el triunfo de la revolución socialista en Rusia.

Corrían los días de 1916 cuando en Zúrich (terreno neutral durante la guerra), Tristan Tzara un poeta y filósofo rumano, prófugo de sus obligaciones militares, decidió fundar el "Cabaret Voltaire". De esta acta de fundación del dadaísmo⁴¹, explosión nihilista que proponía el rechazo total, Louis Aragon, poeta francés dice:

El sistema DD os hará libres, romped todo. Sois los amos de todo lo que rompáis. Las leyes, las morales, las estéticas se han hecho para que respetéis las cosas frágiles. Lo que es frágil está destinado a ser roto. Probad vuestra fuerza una sola vez; os desafío a que después no continuéis. Lo que no rompáis os romperá, será vuestro amo.⁴²

Ese deseo de destrucción de todo lo establecido llevó a los dadaístas, para ser coherentes, a rechazarse a sí mismos: la propia destrucción.

⁴⁰HAUSER,Arnold,(1977): *Historia social de la literatura y del arte*,ed. Guadarrama, Madrid, p.992.

⁴¹ Uno de los "ismos" señalados más arriba y que se define por el movimiento artístico creado por Tristán Tzara al acabar la 1^{er} G.M

⁴²ARAGON,Louis, citado por HUBERT, Marie Claude,(1998) : *les grandes théories du théâtre*, ed. Armand Colin, Paris, p 245.

La furia Dadá había sido el paso primero e indispensable, pero había llegado a sus límites. Bretón y los surrealistas⁴³ unen la sentencia de Arthur Rimbaud: " Hay que cambiar la vida", con aquella de Carlos Marx: "Hay que transformar el mundo". Surge así el surrealismo al servicio de la revolución que pretendía recuperar aquello del hombre que la sociedad, sus condicionamientos y represiones le habían hecho ocultar: su más pura esencia, su "Yo" básico y auténtico.

1.1.1.2. Características históricas de las vanguardias

Una de las características visibles de las vanguardias es la actitud provocadora. Se publican manifiestos en los que se ataca todo lo producido anteriormente, que se desecha por desfasado, al mismo tiempo que se reivindica lo original, lo lúcido, desafiando los modelos y valores existentes hasta el momento.

Surgen diferentes ismos (futurismo, dadaísmo, cubismo, constructuivismo etc.), diferentes corrientes vanguardistas con diferentes fundamentos estéticos, aunque con denominadores comunes que podemos enumerar a continuación:

- La lucha contra las tradiciones, procurando la novedad y la libertad.
- En la pintura, por ejemplo, va a ocurrir una huida del arte figurativo en procura del arte abstracto, suprimiendo la personificación. Se expresa la agresividad y la violencia violentando las formas y utilizando colores estridentes. Surgen diseños geométricos y la visión simultánea de varias configuraciones de un objeto.
- En la literatura, terreno virgen y por ende sujeto a todo tipo de experimentación y, concretamente en la poesía, el texto va a ser realizado a partir de la simultaneidad y la yuxtaposición de imágenes. Se rompe tanto con la estrofa, la puntuación, la métrica de los versos como con la sintaxis alterando por completo con la estructura tradicional de las composiciones. Así, y de una manera sintetizada, podemos presentar lo nuevo, lo recién adquirido, en los siguientes puntos.

⁴³ Uno de los "ismos" que dieron paso al vanguardismo, surgió en Francia con André Bretón, quien siguiendo a Sigmund Freud se interesó por descubrir los mecanismos del inconsciente y sobrepasar lo real por medio de lo imaginario y lo irracional. Se caracteriza por: pretender crear un hombre nuevo, recurrir a la crueldad y el humor negro con el fin de destruir todo matiz sentimental y a pesar de ser constructivo, los aspectos de la conducta moral humana y las manifestaciones no son de su interés.

- El poeta/ artista/ arquitecto vanguardista es inconformista, ya que el pasado no le sirve, tiene que buscar un arte que responda a la novedad interna que el hombre está viviendo, apoyándose en la novedad original que se lleva dentro.

- En la poesía se juega constantemente con el símbolo.

- Las reglas tradicionales de la versificación, necesitan una mayor libertad para expresar adecuadamente su mundo interior.

- Nuevos temas, lenguaje poético, revolución formal, desaparición de la anécdota, proposición de temas como el anti-patriotismo.

- Profundiza en el mundo interior de los personajes, pues se les presenta a través de sus más escondidos estados del alma.

- El tiempo cronológico no es de suma importancia, sino el tiempo anímico y se toma en cuenta el aspecto presentacional, el autor exige presencia de un lector atento que vaya desentrañando los hechos que se presentan y vaya armando inteligentemente las piezas de la novela de nuestro tiempo.

1.1.2. La vanguardia en el teatro

Podemos introducir este parcial por esta observación- muy significativa- echada por N. Lygeros, presente en el debate sobre el tema "écriture théâtrale et théâtre engagé" y en que precisa:

Avant de défendre l'idée d'un théâtre engagé, il est sans doute nécessaire d'expliquer ce que nous entendons par cette expression car nous ne la considérons pas uniquement dans le cadre habituel. Il ne s'agit pas seulement d'un contexte politique ou national dans lequel le terme engagé est relativement simple et clair. Dans cette note nous l'envisageons dans un cadre plus large où il s'identifie à une activité cérébrale supérieure de l'homme. En d'autres termes, nous considérons le théâtre comme un moyen efficace et vivant d'atteindre des objectifs philosophiques et de les mettre en évidence grâce à lui. Nous nous situons donc dans la lignée des apports philosophiques de Berthold Brecht, d'Albert Camus et de Jean-Paul Sartre. Ainsi le théâtre n'est pas considéré comme une fin en soi mais comme l'émergence d'une structure cognitive plus abstraite qui peut être une thèse ou même une véritable théorie. 44

⁴⁴ Véase el artículo de N.Lygeros,"Apologie d'un théâtre engagé", débat sur le thème: écriture théâtrale et théâtre engagé, Décembre 2006.

"Antes de defender la idea de un teatro político, es probable que sea necesario explicar qué queremos decir con este término porque no lo consideramos únicamente en su cuadro habitual. No se trata sólo de un contexto

Partiendo de este punto de vista avanzamos que en teatro, la aproximación al término "vanguardia" es terreno minado y los críticos más advertidos no lo ignoran. Abordar el tema del vanguardismo en el cuarto arte es abrir un espacio sin límites sobre lo desconocido, sobre lo posible, sobre lo que concuerda y lo que se opone; en definitiva es intentar analizar todos estos arroyos que convergen hacia el mismo río. A la pregunta ¿Qué es el teatro de vanguardia?, uno de los aficionados y profesor de Arte nos contestó:

أن التحدث عن المسرح التقدمي يجر بالمرء الي التحدث عن أشياء كثيرة و في نفس الوقت هي واحدة بوحدة الهدف الذي تصبو اليه. ان المسرح باختلاف تقنياته لا يوحى بوجود أوجه عديدة و متعددة، بالعكس هذا يرمز الي تعاون أبدي و متكامل للنهوض بهذا الفن نحو الأعلى و بالتالي الخروج بنتائج ايجابية تخدم لفنان و المستهلك معا⁴⁵

Este testimonio nos guía hacia otros horizontes y otros espacios para un intento más unificador y en que podemos abordar el tema "vanguardia" con más claridad.

Todos decimos que en Francia, alrededor de 1950- lugar y fecha aceptados por todos los historiadores del teatro-, surge un fenómeno teatral que se caracteriza por la negación de las formas establecidas y por la búsqueda de un nuevo y original lenguaje escénico. No puede hablarse de escuela o de movimiento, sino más bien de analogía entre varios autores en orden a la problemática teatral, tanto en su aspecto técnico como de contenido. De aquí que toda etiqueta resulte demasiado estrecha para englobar a escritores que proceden de distintos horizontes literarios, ideológicos y

político o nacional en el que el uso del término es relativamente simple y claro. En esta nota, lo consideramos en un marco más amplio en el que se identifica con una mayor actividad cerebral del hombre. En otras palabras, consideramos que el teatro como una forma eficaz y activa capaz de alcanzar los objetivos filosóficos poniéndolos de relieve. Así nos encontramos en la tradición de las contribuciones filosóficas de Berthold Brecht, Albert Camus y Jean-Paul Sartre. El teatro no es considerado como un fin en sí mismo sino como el surgimiento de una estructura cognitiva más abstracta que puede ser una tesis o incluso una verdadera teoría”.

⁴⁵Testimonio vivo por parte de un colega de la sección de “Artes dramáticas”.

“El hablar del teatro de vanguardia nos lleva a discutir de muchas cosas que convergen al final en una cosa única por la finalidad a que aspira. El teatro, a pesar de las diferentes técnicas usadas, no expone realmente una gran divergencia entre las figuras existentes. Al contrario, eso significa una ayuda mutua para renovar el cuarto arte y, por ende alcanzar resultados positivos puestos al servicio del actor y del espectador

geográficos (es curioso observar que los más importantes autores vanguardistas han nacido fuera de Francia, pero su producción dramática se hace en francés y sobre todo pensando en París), y que únicamente tienen en común un determinado número de premisas. Estas premisas son esencialmente negativas y se concretan en un triple abandono: abandono de la intriga convencional, abandono de la psicología como resorte escénico y abandono de todo realismo. En lugar de personajes bien caracterizados, de una estructura lógicamente construida y de diálogos brillantes, las antipiezas del nuevo teatro nos presentan el reflejo de un mundo de pesadilla y una reflexión acerca del lenguaje hecha de absurdo e incongruencia.

Son muchos los críticos que han adelantado fórmulas más o menos afortunadas para caracterizar este estilo teatral, hoy prácticamente implantado en el mundo entero, si juzgamos por el número de representaciones: teatro del absurdo, teatro de la irrisión, teatro de protesta y paradoja, teatro crítico, etc. En realidad, sólo puede hablarse de corrientes a veces paralelas y a veces divergentes, que hoy día continúan desarrollándose en busca de sus propios caminos inéditos. Por eso los términos más apropiados son quizá los de nuevo teatro o teatro de vanguardia, siempre que no olvidemos la relatividad de dichas denominaciones -un Roussin o un Anouilh⁴⁶ fueron autores de vanguardia en su tiempo- ni tampoco esa especie de clasicismo a que sus autores han accedido en un corto periodo. Esta observación la hizo el difunto Abdelkader Alloula quien en la revista "Revolution" expone su preocupación por la postura del Artista.

L'artiste doit-il être engagé?

Abdelkader Alloula: "Tout artiste est engagé d'une façon ou d'une autre, qu'il le proclame ou qu'il s'en défende. Ce que j'ai dit dans la réponse à la question précédente répond dans une certaine mesure à cette question. Même lorsque l'artiste limite son activité au simple divertissement, il s'engage. Il contribue soit à détendre le consommateur, lui procurant du plaisir, un souffle vivificateur qui va influencer psychologiquement et de façon positive sur sa force de travail, soit alors à l'aliéner ou le dévoyer. L'activité artistique a toujours une fonction sociale et le travail de l'artiste est toujours induit dans une fonction sociale. L'artiste est toujours engagé dans un sens

⁴⁶ ROUSSIN, André : dramaturgo francés nació en 1911 y murió en 1987
ANOUILH, Jean : dramaturgo francés (1910-1987) , autor de « Antigone »

ou dans un autre de façon apparente ou cachée, quelle que soit la discipline artistique qu'il pratique.⁴⁷

Otra reserva que es preciso hacer es que el carácter eminentemente innovador de este movimiento, al mismo tiempo que impide juzgarle de acuerdo con los valores tradicionales, hace muy difícil y arbitrario todo intento de relación o agrupamiento de las distintas tendencias. No obstante y dentro de su común contexto polémico y provocador, creemos que se puede distinguir entre un teatro poético de nuevo cuño, en el que la palabra se convierte en el único objeto de la acción teatral, y un teatro en el que, a través de una grotesca acusación de la realidad cotidiana, se intenta enviarnos una imagen absurda del hombre y su destino.

En el vanguardismo hay una actitud de avanzadilla, de punta de combate que, en la inquietud y por la inquietud con que aborda sus temas, ha realizado una incisiva penetración por panorama de imantadoras sugerencias. Tal vez se trate, en definitiva, de la evolución normal del teatro de vanguardia dentro de la acelerada evolución del mundo en que vivimos. Francisco Nieva en la entrevista concebida a M. Pérez Coterillo y Santiago de las Heras, y publicada en la revista Primer Acto, afirma que:

El teatro como el arte debería ser algo como una escultura en cera que cambia con la medida del tiempo y de las gentes que dejan en ella su especial movimiento.⁴⁸

Una parecida situación se ha dado en otras artes y en el teatro, por su peculiar índole, un paso de naturaleza revolucionaria, tiene que impregnarse de las más altas o de las más bajas calidades humanas. El teatro de vanguardia ha puesto en juego valores metafísicos, cuestiones filosóficas, el ser, la existencia y la esencia del hombre en sus más absolutas dimensiones.

⁴⁷ ALLOULA, Abdelkader en "Revolution", n° 533 / 18 mai 1990, p.4

-¿El artista tiene que ser comprometido? Cada artista se siente comprometido de una manera u otra, que lo proclame o lo niegue. Lo que dije en respuesta a la pregunta anterior responde en cierta medida a esta cuestión. Aun cuando el artista limita su actividad a un mero entretenimiento, se haya comprometido. Ayuda a relajarse al consumidor, que le proporcione placer, un soplo de vida que influya psicológica y positivamente en su fuerza de trabajo, o bien a enajenarle como puede descaminarle. La actividad artística fue siempre una función social y el trabajo del artista sigue siendo inducido en una función social. El artista, de una manera u otra, está comprometido directa o indirectamente, sea cual sea la forma de arte que practica.

⁴⁸ NIEVA, Francisco, "Confesiones en voz alta". Entrevista concebida a Moisés Pérez Coterillo y Santiago de las Heras, Primer Acto, núm.153, febrero de 1975, pág.25.

Podemos resumirlo- el teatro de vanguardia- en un teatro por el hombre y para el hombre; un teatro en que se procede a la autopsia de la sociedad en que vivimos. El dramaturgo Abd-al-Rahman Yagi, en una de sus obras dice:

وقد خشيت الفرقة أن تطل على المجتمع بتجربة ذاتية أصلية... تنبع من معرفتها للتركيب الاجتماعي الذي تنتمي إليه... و الذي تغرف محاور اهتمامه العامة... و تتحسس همومه... وتدرك تطلعاته... وتتخذ لنفسها موقعا مطلا يعينها على أن تكون لها زاوية رؤية تمكنها من أن تكون لها رؤيتها العميقة الصحيحة الواضحة الني تستقطب نفوسا كثيرة تلفت من حولها و تلتحم بها49

Los nuevos autores, empuñados en escribir un teatro contestatario, de signo radicalmente crítico, que ponga en cuestión los valores y mitos de la sociedad en la que viven, mostrando en él la falsedad y la no necesidad de los principios por los que se rige la “cultura oficial”, con el fin de provocar así la lucidez de la conciencia nacional, coinciden en una misma experiencia; su marginación sistemática, tanto de los escenarios como de las prensas.

Asqueados por esta situación, estos dramaturgos se aventuran por otros espacios más favorables para el desarrollo artístico, como el que ofrece la capital francesa y de que Domingo Pérez Minik dice:

Paris es, una vez más, la cuna de esta vanguardia – y ésta es la otra etiqueta del movimiento - , y donde se cobijan, presididos por Samuel Beckett, Eugène Ionesco y Arthur Adamov, sus autores fundamentales. Ninguno de los tres ha nacido en Francia, pero Paris es el espacio cultural aglutinante, la patria de los apátridas, el lugar de las pequeñas salas que invitan a la experimentación y, también, del glorioso Teatro de las Naciones, punto de encuentro de las mejores compañías del mundo y puerta de Occidente a los teatros de la Europa del Este, de Oriente y de América Latina. De allí irradian las grandes líneas del teatro

⁴⁹ YAGI, Abd-al-rahman(1970) : *Fi al yuhud al masrahiya* , 1^{er} ed, E.A.E.P, Bayrut, p.168.

La compañía temió aparecer en la sociedad con una experiencia propia y personal chupando de sus conocimientos de la estructura social a que pertenece y a que conoce perfectamente sintiendo sus problemas y comprendiendo sus aspiraciones. De esta situación tomó una posición dominante que le ofrece un angulo de vista más abierto para profundizar su visión y acercarse más de una gente cuya comprensión es mutua.

contemporáneo, allí ven muchos occidentales por vez primera al Berliner Ensemble, al Piccolo de Milán o a la Ópera de Pekín.⁵⁰

Lo mismo se puede decir de la capital egipcia, Cairo, que sigue siendo el centro de la orbite cultural árabe. De un modo o de otro, intensamente siempre, su espíritu y sus hombres se han ido manteniendo en la primera línea de la actividad artística y literaria. Detrás de ellos, una tradición de profundo respeto y de dedicación incondicional a la vida intelectual ha aportado su amor por la literatura y el arte. El mundo árabe se mira en Egipto- como el mudo europeo se mira en Francia- a la hora de valorar sus hallazgos, le imita, solapada o abiertamente; en toda cosa, cuenta con él y le considera como timón y balanza de su cultura. A lo largo de su historia- hablamos siempre de Egipto-, ha contado con un número suficiente de nombres- Tawfiq al Hakim, Nagib Mahfud, por no citar sino a estos-, que le han permitido mantener su condición de adelantado en la creación artística.

Este acercamiento, entre dos mundos muy distintos por sus costumbres y su historia, lo debemos a otros hechos históricos que favorecieron – al menos – este paralelismo y facilitaron un acceso mutuo a las dos culturas.

El teatro de vanguardia pues, como tantas renovaciones estéticas, tiene su centro en Paris, en el Paris de la bohemia tentadora y de contrastes ansiosos de novedad. La gran noche ciudadana marca las vidas de estos hombres que, por unos u otros motivos, han abandonado sus tierras de origen, Irlanda, Rumania, etc. Su teatro se asoma al mundo de lo imposible, a los más oscuros recodos humanos, al culto de lo despertado como expresión de una filosofía de la soledad y la destrucción.

Estos pasos en el teatro serán posteriormente seguidos por otros, por influencia o por convicción artística para oponerse al teatro dominante en aquel entonces⁵¹ y a que denominamos comúnmente: “pieza bien hecha”. Pero quizá, antes de seguir adelante, sea conveniente explicitar y analizar, con cierto detalle, cuál es el verdadero alcance estético, social y político de la pieza bien hecha- en Francia y fuera de ella-, fórmula que nació en Francia después de la Monarquía de Julio. El período que

⁵⁰ MINIK, DOMINGO Pérez, Op.cit., p.216.

⁵¹ Aludimos al teatro burgués de la primera mitad del siglo XIX, el que surgió después de la revolución francesa de 1830 y que fue al origen de esta rebeldía estética por parte de unos dramaturgos.

abreza de 1830 a 1848 es un período de progresiva politización de la vida francesa. Contrariamente el teatro francés, controlado en su totalidad por la burguesía, se va despolitizando y surge la pieza bien hecha.

I.2. El teatro en Europa

1.2.1. En Francia

Francia ha sido siempre un terreno de experimentación por muchos intentos tanto políticos como socio-culturales. En efecto todo grupo que encabeza la vida francesa impone su manera de ver y de pensar sin preocupación alguna por los demás. En teatro, la “pieza bien hecha” se presenta como testimonio vivo de un período que no es vacío de acontecimientos en todo nivel: social, político y artístico.

1.2.1.1. Su alcance estético

La monarquía francesa posibilitó una mezcla del periodismo y la política como nunca, hasta entonces, se había conocido. Los jóvenes de talento que no tenían recursos, se abrían pasos a la política y a la posibilidad de tener parcelas de poder, por medio del periodismo. Para dar mayor atractivo a los mismos se publicaba el folletón, actividad literaria que enriquecería a los autores que la practicaban. Honoré de Balzac, Eugène Sue, y Alejandro Dumas publicaron en folletón en los mejores periódicos parisinos. En aquella época, la literatura se comercializó tanto como lo ha hecho en este siglo el cine. La novela de folletín viene a cumplir la función de entretenimiento de las masas que quiere controlar ideológicamente la burguesía. Esta función sería ampliada en el mundo del teatro por las fórmulas del melodrama y del vodevil. Arnold Hauser lo afirma diciendo:

Los caracteres y la acción también aquí (se refiere al folletón), como en el melodrama, son estereotipados y contruidos de acuerdo con un molde fijo. La interrupción de la acción al final de cada entrega, la tarea de tener que crear cada vez un efecto final y despertar en el lector la curiosidad por la próxima entrega, inducen al autor a tener que adquirir una especie de técnica teatral y a tomar de los dramaturgos la presentación interrumpida, articulada en escenas y rebuscada. Alejandro Dumas, el maestro de la técnica dramática, es también un virtuoso de técnica folletinesca, pues

cuando más dramático es el desarrollo de una novela de folletín, tanto más efecto causa en su público.⁵²

EL “suspense” es la característica esencial de la pieza bien hecha, la fórmula creada por la burguesía y que iba exclusivamente destinada a la misma.

Según el mismo dramaturgo⁵³, Alejandro Dumas utilizó la técnica del “suspense” a la perfección, tanto en la novela como en el teatro.

Este procedimiento estético no era fruto del azar sino los resultados directos de unos comportamientos sociales de la burguesía dirigente.

1.2.1.2. Su alcance social

La monarquía de Julio, era una clase que había ascendido al poder gracias a una contrarrevolución y ocupaba un lugar en el sol, como es lógico, con una mala conciencia que, costase lo que costase, quería ahogar. Por tanto, cuando esta burguesía iba al teatro no soportaba que desde el escenario se le planteasen problemas que la pudieran inquietar. Como estaba preocupada por el sentimiento angustioso de que el bienestar que gozaba era algo transitorio e inmerecido, y no creía en el futuro de su clase, era, como grupo social, absolutamente pesimista quería olvidar, al precio que fuera, su pesimismo con respeto al propio futuro. Por eso buscó en el teatro, exclusivamente, un divertimento fácil y brillante. La burguesía de 1830 quiere que la distraigan al precio que sea, pero sí, que le proporcionen fundamentos para su propia moral. Esta clase posibilitó el reinado de la pieza bien hecha, y de ella, más que los autores, nos interesa la fórmula en sí misma. Los autores de “la piece bien faite” son unos industriales del entretenimiento, crean unas leyes para la consecución de una obra de teatro divertida. Las cosas más importantes serán, pues, los golpes de efecto, la trama complicada y el desenlace feliz y « moral ». Se ponen en circulación y empiezan a emplearse las expresiones⁵⁴ que se mantuvieron vivas en los medios profesionales tanto franceses como extranjeros. El autor dramático se convierte en un hombre predestinado que nace con una estrella en la frente y que, cuando habla, es

⁵²HAUSER,Arnold, op.cit, p 992.

⁵³ Ibid

⁵⁴ Se trata de unas expresiones que solíamos repetir como: óptica teatral – genio teatral o ¡eso es teatro! etc...

reconocido por las masas, que se inclinan ante él. Posee un don, una llama divina, una cualidad tan preciosa que tan sólo desciende y arde sobre una docena de testas elegidas, una docena todo lo más en cada generación. Sobre todos estos lugares comunes de la apreciación crítica de la pieza bien hecha, ironizó de manera sarcástica y admirable el gran teórico del naturalismo Emile Zola.

“Ce n’est qu’une”machine”, qu’une “histoire à dormir debout”, où il n’y a “pas un seul mot de la vie, pas le moindre souci des vérités humaines. Un orgue de barbarie où tourment des poupées”.⁵⁵

Todo este andamiaje teatral no sería posible si el autor no hubiera hecho un tácito convenio con el público. La sorpresa de los golpes de efecto no es tal sorpresa. El desenlace no es nunca misterioso, porque de hecho, no puede decepcionar jamás. El público oye las réplicas que espera, las escenas ofrecen las “sorpresas” que el público reclama. Si el público no fuera al teatro dispuesto a conformarse con este mínimo abanico de posibilidades, no le sería posible aguantar ni una sola de estas obras.

Pero el público va a buscar precisamente esto: una especie de juego de sociedad cuyo desarrollo y desenlace ya conoce.

El problema que se plantea ha de ser prácticamente vacío de todo contenido, no ha de imponer más esfuerzos que el de la misma trama planteada, y el final, nos ha de proporcionar la solución del problema. Si la solución es falsa, si toda la operación es falsa, el desenlace es ineluctable.

El público da el aprobado a esta solución correcta y el crítico extiende la oportuna certificación. El crítico no hace otra cosa que hacerse eco del veredicto del público; por eso él sabe, cuando un novel sube al escenario, si tiene o no el don. Zola se burlaba de ese don del cielo que ungía a unos cuantos elegidos y – sintetizamos lo que dijo el autor- afirmaba que los franceses fueron los únicos que han elaborado obras para la exportación, obras que pueden ser representadas en todas partes,

⁵⁵ZOLA, Emile, citado por HUBERT, Marie Claude, (1998) : *les grandes théories de théâtre*, Armand Colin, Paris, p 199

precisamente porque no tienen acento alguno, porque no son más que unos bonitos mecanismos bien contruidos. El éxito es absolutamente necesario y este éxito abrirá las puertas de los teatros de Europa y hará posible que surjan una serie de imitaciones y cultivadores de la fórmula en diferentes países.

1.2.1.3. Su alcance político

La “piece bien faite”- como gusta a unos denominarla- es la fórmula más inmovilista de toda la historia del teatro. La pieza bien hecha no sufre prácticamente ninguna variación. Los únicos cambios que experimenta se deben a la libertad con que se plantean las relaciones sexuales en el famoso triángulo burgués. Marido, mujer, amante. Jean-Paul Sartre expuso en la conferencia sobre teatro que dio en París, en el gran anfiteatro de la Sorbona, el 29 de Marzo de 1960, el comportamiento dominador de la burguesía para acapararse del teatro y del medio ambiente que lo rodea y que intentamos resumir en los siguientes puntos.

3.1. Control del lugar y del precio

En aquel entonces, se señaló que la burguesía llevaba ciento cincuenta años controlando el teatro. Empieza a ejercer su control por el precio de los terrenos del centro de las ciudades, especulación, que ha hecho que los obreros no puedan vivir en los núcleos vitales de las grandes urbes, centro o núcleos en los que siempre están situados los teatros al uso.

Lo controla por el precio de las butacas, que aumenta cada vez más para que la empresa sea siempre rentable. En Francia y en la mayoría de los países capitalistas, la propia centralización del teatro es otra forma de control.

3.2. Control de la crítica

La burguesía lo controla, en fin, a través de los críticos. Es un grave error oponer el crítico de un periódico al público. Si dice tonterías es que el público que lee el diario también las dirá; en consecuencia, será vano el oponer lo uno al otro... Se trata, pues, de un control absoluto, tanto más que esta misma burguesía no tiene otra

cosa que hacer, cuando quiere hacer fracasar una obra, que el no acudir al teatro. Es, pues, evidente que la dictadura burguesa sobre el teatro ha creado un teatro burgués.

No se puede negar que el teatro es esencialmente una imagen. Los gestos son la imagen de la acción y aquello que nunca se dice desde que el teatro burgués se puso en marcha, y es absolutamente necesario decir, es que la acción dramática es sinónimo de gran movimiento o gran ajetreo, de algo tumultuoso. De hecho, la acción propiamente dicha es la del personaje. Por desgracia, si el teatro es lo que acabamos de exponer, es algo que está en las antípodas del teatro burgués al uso. Una de las constantes del dicho teatro es que no quiere ningún tipo de acción dramática. La burguesía no quiere nunca que se represente en los escenarios que ella posee la acción del hombre y sólo está dispuesta a que se le muestre la acción del autor construyendo unos acontecimientos.

Ricard salvat en el prólogo de “Años difíciles” introduce un párrafo sacado de la conferencia del pensador francés y en que leemos:

La burguesía, en efecto, quiere hacerse representar la imagen de ella misma, pero – y es ahí cuando comprendo por qué Brecht ha creado su teatro épico, es decir, cuando se ha colocado absolutamente en la dirección opuesta – una imagen que sea participación pura no quiere absolutamente hacerse representar como “quasi-object”. Porque cuando ella es puramente un objeto, no es demasiado agradable... El teatro burgués es, pues, subjetivo no porque se vea en él lo que pasa en la cabeza del personaje, a menudo no lo vemos en absoluto, sino porque la burguesía quiere una representación de sí misma que sea subjetiva, es decir, que ella quiere que se produzca una imagen del hombre sobre el teatro de acuerdo con su propia ideología y no buscando a través de esta especie de mundo de individuos que se ven, de grupos que se forman juicios los unos sobre los otros, porque entonces, si esto se produjera, sería contestada.⁵⁶

Para la burguesía es elemento humano todo lo que es “coquinerie”, cobardía. La naturaleza humana se pretende que sea de clase inmutable. Si el hombre es malo es porque el orden en que está inserto no es bueno. Se parte siempre de la base de que la naturaleza es de signo negativo e inmutable; en el fondo, la idea del mundo que la burguesía defiende viene a ser una decadente secularización de la cosmovisión en que se apoyaba la tragedia neoclásica o el inmovilismo característico de nuestro auto

⁵⁶ SASTRE, Jean Paul, citado por SALVAT, Ricard, op.cit. p.14.

sacramental. La naturaleza humana es mala y eterna; por tanto, parece evidente que lo mejor que se puede hacer es dejar las cosas tal como están y no hacer ningún esfuerzo para que se produzca un cambio cualquiera. O sea, que si el objeto del teatro, como siempre se ha entendido, es cambiar el mundo y, al cambiarlo, posibilitar que las sociedades evolucionen, la burguesía está en contra. Se aprovechó del cambio social que el proletariado le brindó en ocasión de la revolución francesa y no quiere que haya más cambios históricos

1.2.2. En España

Todo lo que hemos dicho con respecto a la burguesía francesa, podría aplicarse a la burguesía española triunfante que surge después del cataclismo que comportó la guerra civil. Pero, si bien la burguesía francesa desplazó a la clase que de hecho había llevado a cabo la revolución francesa y quiso olvidar al proletariado en el teatro, la burguesía española del franquismo tuvo todas las cartas en sus manos. El proletariado había sido barrido y no existía para ella. Prácticamente había terminado con el enemigo y se podía dedicar a crear un teatro a imagen y semejanza de sus intereses, sin tener que preocuparse por su enemigo de clase, al menos en las primeras etapas del franquismo.

A nivel de evolución política, se podría dividir el franquismo en cinco etapas – sin aventurarnos en una explicación de las razones socio-políticas que se lo permitieran-: la que va de 1939 a 1945, la que abraza de 1945 a 1952, la que abarca los años comprendidos entre el 52 y el 57, la del 57 al 69 y la del 69 al 75.

En este parcial nos interesamos únicamente en lo que ocurrió durante el primer y el segundo período por puras razones metodológicas.

1.2.2.1. De 1939 a 1945

Esta etapa comporta un período de manifiesto predominio de la autarquía económica y de ciertas formas fascistas de comportamiento cívico. Esta primera etapa viene marcada por el hecho histórico de la guerra civil, guerra civil que comportó una victoria total de un conjunto de fuerzas: las fuerzas sociales precapitalistas, compuestas por propietarios latifundistas, la alta burguesía financiera que se alía con

los vencedores e importantes capas de la pequeña y media burguesía. Esta alianza se mantiene unida a lo largo de la primera etapa del franquismo de una manera total. Contrariamente, las capas obreras han visto desaparecer sus vanguardias y sus organizaciones y se establecen unas formas fascistas de poder. Surge una burocracia falangista-clerical y se establece un predominio absoluto del ejército. La casta política, cuya base puede encontrarse en el falangismo, ocupa la administración y controla todos los aparatos sindicales. El poder es concreto y directo. Hay un predominio militar, una burocracia falangista y una omnipresencia de la Iglesia. Políticamente comporta una absoluta vuelta atrás. En esta época, toda manifestación estética es controlada por el poder y gira al rededor del eje del castellanismo nacionalista exacerbado. Hay una opresión cultural total en relación a las minorías nacionales. Hay una prohibición absoluta de representar en catalán y en ninguno de los idiomas nacionales. ¿Cuál es el papel de la burguesía del capitalismo durante esta etapa? La burguesía del capitalismo se coloca en la reserva y no está presente en los aparatos del estado ni controla los mecanismos políticos legislativos. El poder pone en primer término los criterios imperiales y tiende a la autarquía con la pretensión de convertir el Estado español en autosuficiente. Esta pretensión tiene una base: la ideología fascista. Todo ello es una respuesta a la situación de guerra mundial. El predominio de la ideología sobre los intereses económicos hace que se entre en contradicción con el proceso lógico del capitalismo. Esta situación era muy favorable a la burguesía que pudo acumular considerables capitales; cosa que no se sintió capaz alcanzar durante el siglo anterior.

En el terreno del teatro no le fue fácil a la burguesía encontrar dignos cultivadores de sus intereses. Los autores que podían serle útiles murieron muy pronto. Carlos Arniches que, si bien era un autor arraigado en la realidad, podía haber sido recuperado por la burguesía triunfante, murió en 1943; como murieron Joaquín Álvarez Quintero en 44, Martínez Sierra en 47 y unos otros. Quedaba sólo la prestigiosa figura de Benavente – que fue perdonado y recuperado 57— que supo continuar este teatro de entretenimiento, de moralismo exacerbado que convenía a la

⁵⁷ SALVAT, Ricard, op.cit., p.19.

burguesía triunfante y el autor de *Los intereses creados* les llenó quince años de teatro.

1.2.2.2. De 1945 a 1952

En la segunda etapa del franquismo, no se hace más que continuar los presupuestos de la anterior pero, claro está, en un contexto internacional modificado. Ricard Salvat, en “Años difíciles”, describe esta situación diciendo:

El triunfo de las potencias aliadas sitúa al régimen en una posición delicada. Se produce el bloqueo político del Estado español, se cierran las fronteras, se retiran los embajadores y en las asambleas de las Naciones Unidas se ataca al Estado español. Hoy podemos decir que esta campaña fue absolutamente formal, de fachada, y venía a enmascarar las actitudes colaboracionistas del capitalismo español con la casta triunfante y su vinculación desde hacia tiempo a los intereses capitalistas extranjeros.⁵⁸

Esta campaña contra el régimen español se produce porque las democracias de corte burgués tenían que dar ciertas satisfacciones a las masas populares que no podían aceptar que el triunfo de los aliados no hubiera comportado la caída del franquismo y de otras situaciones políticas parecidas en Europa. Por ello el régimen se ve obligado a la eliminación de ciertas formas fascistas, a cambiar de símbolos y a una cierta aceptación en el campo cultural de valores provenientes del campo de los vencidos. Es el caso de Buero Vallejo, Antonio y el emocionante triunfo que comportó su “Historia de una escalera” en 1949, año en que se inicia la recuperación de la realidad española en el teatro.

Este primer paso, por parte de los vencedores, animó a otros intelectuales para meterse en el camino trazado por BUERO VALLEJO, Antonio; así asistimos a la emergencia de todo un abanico de dramaturgos que intentaron imponer tanto su estilo como su manera de plantear los problemas cotidianos a través de temas diversos. Podemos citar a Francisco Nieva- aunque su trabajo se revelará al gran público más tarde- que se forjó en el exilio sin cortarse completamente de sus raíces españolas.

⁵⁸ Ibid p22..

La influencia francesa no se paró a las fronteras de la isla ibérica sino que las sobrepasa regando otros terrenos vírgenes en la orilla opuesta del mediterráneo y más precisamente en una de las antiguas colonias del Hexágono: Argelia. En efecto, pensamos hacer – de vez en cuando- una cala en el teatro de este país magrebí para ver hasta qué punto ha llegado el cuarto arte en una región recién independiente.

1.3. En el Magreb

Por muchas razones, la historia del teatro magrebí es hecho común entre todos los países que lo constituyen, sobre todo entre Argelia y Maruecos. Por estas similitudes intentamos recalcar el teatro argelino- intrudiciendo modificaciones, aunque insignificantes- sobre el teatro marroquí como lo presentaba el escritor Zouhir Louassini⁵⁹.

El teatro como muchos otros temas relacionados con la cultura de esta región, no se ha liberado de la polémica y de la contardicción, resultados de una falta de documentación y de la ineficacia de los estudios de este arte, que muchas veces, y por razones muy poco claras, defienden unas posturas que no se mantienen delante de cualquier estudio serio, por no tener los argumentos suficientes para avalarlas.

Como ejemplo de estos temas, donde se ve dicha contradicción en las posturas de los diferentes investigadores por definirse ante hechos relacionados con el arte dramático, podemos comenzar por el principio : ¿cómo y cuándo entró el teatro en el Magreb? Esta pregunta a primera vista parece muy fácil de responder, sobre todo si sabemos que este arte es un recién nacido en la cultura árabe en general, y en la del Magreb en particular.

Pero, hasta ahora, y al leer lo escrito sobre el tema, uno sale con más confusión que la que tenía antes de hacerlo.

1.3.1. En Marruecos

⁵⁹ Zouhir Louassini hizo una extraordinaria labor sobre el teatro marroquí que no diferencia en nada del teatro argelino. Por estas razones notamos casi, por no decir total, repetición de lo que presentó en su trabajo.

La mayoría de los investigadores del teatro en Marruecos, cuando quieren señalar la fecha del comienzo de este arte la sitúan en 1923, fecha en que nació – según ellos- la primera compañía teatral en Fez⁶⁰, asociación fundada por un grupo de jóvenes intelectuales influenciados por las representaciones de compañías egipcias que visitaban el país.

Un grupo reducido de dichos investigadores cree que el comienzo hay que situarlo en 1912, fecha que coincide con la construcción del primer teatro importante en Marruecos, el teatro Cervantes de Tanger, que permitió a los habitantes de esta ciudad ver espectáculos de grupos procedentes de España, Francia y El Cairo.

Este acontecimiento nunca fue visto por dicha mayoría como el verdadero comienzo del teatro en Marruecos. Al-Mini'i por ejemplo, sigue considerando en todos sus escritos el año 1923 como fecha del comienzo, y Fez como el lugar en que se desarrolló este comienzo, aun admitiendo que Tanger conoció un auténtico movimiento artístico, y un excelente desarrollo del arte dramático resultados de unas especiales circunstancias que tuvieron lugar en aquella ciudad, y que todas estas circunstancias ayudaron para que el teatro existiera allí mucho antes que en la parte de Marruecos que estaba bajo el dominio francés⁶¹.

Esto explica las duras manifestaciones de Ridwan Hadadu en un artículo publicado en al-'alam, donde critica a los investigadores teatrales:

La mayoría, por no decir todos los que escribieron sobre la historia del teatro marroquí, tenía entre sus manos documentos relacionados con los movimientos teatrales que hubieron en la zona del norte, su objetivo era ignorar dichos movimientos, tratando esta región con negligencia, falsificando así la verdad histórica.⁶²

Estas acusaciones que esconden-entre otras cosas- las diferencias existentes entre los del norte, zona colonizada por España, y los del sur, zona francesa durante el protectorado, revelan también una gran verdad : la inexistencia de un estudio serio

⁶⁰ Ciudad de Marruecos, antigua capital del reino, centro religioso y económico.

⁶¹ AL-MNI'I, H̄asan,(1974) :*Abh̄āṭ fi al-mašrah al-maġribi*, Šawt Miknas, Mekinez, pp.42-43

⁶² HADADU Ridwan « *Kitāba yādida li-tārij al-mašrah al-maġribi* », al'alam al-ṭaqāfi 544(20-03-1981),p7.

que aclare de una vez por todas el cómo y el cuándo del comienzo de este arte en Marruecos.

Al-Mni'i, cuando se refiere a este problema, le resta importancia; solamente destaca la idea de que el teatro entró en Marruecos por medio de los extranjeros.⁶³ La postura de Al-Mni'i, y de otros en lo que concierne a este tema, nos obliga a preguntar si once años, (la diferencia entre las dos fechas, 1912-1923, que es mucho tiempo en la vida de un teatro joven como el marroquí), no son suficientes para comprender y conocer la evolución de dicho teatro. Once años ignorados por unos, y reconocidos por otros, muchas veces por razones chovinistas.

Mientras la mayoría considera *ŷawq Fās*(compañía de Fes) la primera compañía del teatro marroquí, encontramos que 'abdewahid al-Šāwi en sus memorias publicadas en el período al-sa'ada (29-8-1933) bajo el título « Taqallub al-fann al-mašraĥi »⁶⁴(El desarrollo del arte teatral) habla de que la primera compañía teatral en Marruecos, es « *ŷam'iyyat al-madrassa al-islāmiyya al-fāsiyya* »(Asociación de la escuela islamica de fez) que representó la obra *Šalaĥ Addin al-Ayubi*, con un gran éxito de público debido al buenhacer de los actores, merecedores de todo agradecimiento. Más tarde se fundó una compañía teatral bajo el nombre el-*ŷawq al-Fāsi li-tamṭil al-'arabi*(La compañía de teatro árabe de Fez) que destacó de todas las anteriores compañías⁶⁵.

Estas declaraciones toman su importancia del hecho de que 'abdewahid al-Šāwi es el fundador de *ŷawq Fās*.

También 'allāl al-fāsi⁶⁶ habla de los comienzos, citando al Diyyuri al-'arbi, Muĥammad ben al-'arbi al- fāsi y al-'arbi Qasara, antiguos alumnos del « Collège Moulay Idris » como los primeros en intentar construir una compañía teatral después de su vuelta de El Cairo donde fueron a estudiar (cosa que no hacen por falta de medios económicos). Fue en El Cairo donde conocieron el teatro, ya que allí vieron varias representaciones. Después habla de la primera asociación teatral fundada en

⁶³ AL-MNI'I, Ĥasan, op.cit,p.34.

⁶⁴ AL-SMIHI Abd al qadir, « *Naš'at al mašraĥ wa riyāza fi al Maġrib* », ŶMṬN,1986, Rabat, p219.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ (1910-1974), fundador del partido al-Istiqlal(la independencia), fue un convencido nacionalista y un reconocido intelectual de la escuela salafi.

1923 bajo la dirección de Muḥammad al-Zaggāri. Esta asociación presentó la obra de Naʿyib al-ḥaddad, en el teatro de Būʿlūd⁶⁷.

Hay que notar que ʿallāl al-Fāsi es el único que señala el hecho de que el teatro entró en Marruecos a través de dichos alumnos, ya que el resto de los interesados en este arte siempre hablaban de una entrada por vía de las compañías egipcias que visitaban Marruecos. Pero parece, que ni los recuerdos de al-Šāwī, ni las declaraciones de ʿallāl al-Fāsi, fueron suficientes para convencer a los investigadores, que todavía siguen considerando ŷawq Fās como la primera compañía teatral en la historia de este país.

De todas las obras escritas al principio, muy pocas lo son por marroquíes, lo que explica las observaciones del Baḥrawi, quien cree que la historia del teatro en Marruecos confirma el hecho de que el texto teatral ha tardado más que el espectáculo,⁶⁸ o sea la primera obra escrita por un marroquí vino mucho más tarde que las representaciones, normalmente basadas en textos traducidos o adaptados.

Lo cierto es que el nacimiento de este arte en Marruecos fue difícil, por lo que parece que tanto en Tanger como en Fez, los pioneros del teatro han realizado un milagro, al implantar este arte en una época marcada por el analfabetismo y la ignorancia.

En Marruecos como en todos los países del Magreb, a este problema hay que añadir otro, quizás muchísimo más grave, y que surgió con la presencia de las fuerzas colonizadoras francesas, famosas por su destrucción de la identidad de los pueblos sometidos por ellos. El arma más eficaz para lograr aquello era la implantación de la lengua francesa de tal forma que se convirtiera en el idioma más hablado, más utilizado, el símbolo de la civilización y del desarrollo.

Después de la independencia, las huellas de la administración colonizadora en el ser marroquí fueron muy patentes y muy claramente manifestadas en todos los niveles.

⁶⁷ AL-SMIHI Abd al qadir, op.cit, pp274-275.

⁶⁸ BAḤRĀWI, Ḥasan, « ŷinyālūyyā al -naṣ al-masraḥī bi al-Maḡrib » Afaq, n°3, otoño 1989, pp35-41.

En este ambiente, se sitúa el teatro marroquí de la post-independencia, ya que vivió dentro de este debate, conociendo su momento culminante en los años setenta⁶⁹ al crecer el enfrentamiento entre los defensores del árabe como signo de una identidad propia y los que creen que es sinónimo del subdesarrollo y del estancamiento.

1.3.1.1. La lengua en el teatro

En el teatro, otros géneros se han planteado siempre la cuestión de la lengua que hay que utilizar para llegar al gran público. ¿Cuál es la mejor para comunicarse con los espectadores? La lengua con la cual se escribe o la otra, la más fácil por ser asequible para la mayoría.

Este es el dilema que cualquier idioma tiene que afrontar, pero con el árabe el problema todavía es más grave; la distancia entre el nivel o lenguaje “literario” y la lengua cotidiana es mayor, algo subrayado por Carmen Ruíz Bravo en un artículo publicado en *Primer Acto*⁷⁰ donde destaca la perplejidad de los escritores árabes ante el hecho de elegir entre la ventaja que supone poseer una lengua única, prácticamente idéntica en todos los países árabes, y la vitalidad y espontaneidad de la lengua dialectal.

De esta forma surgió en el teatro marroquí de los comienzos una verdadera contradicción, causa de la confusión a la hora de elegir un camino para el mencionado teatro; los pioneros querían hacer de él un instrumento de lucha en contra del colonizador, esto suponía buscar una fórmula para comunicarse con el público, con el gran público. Pero también querían defender la lengua “al-fushā” (clásica), signo de una personalidad diferente. Esto les llevó a un callejón sin salida debido a que la gran mayoría de dicho público no dominaba la lengua “literaria”.

⁶⁹ En 1977 sobre todo con la vuelta del partido de al-Istiqlal al gobierno.

⁷⁰ BRAVO RUIZ, carmen, « La otra orilla mediterránea », *Primer Acto*, 237, 1991, p.8.

Para Būnit, los dramaturgos encontraron la solución en representar las obras “serias” generalmente en árabe clásico, mientras utilizaban el dialectal en las comedias.⁷¹

El problema siguió después de la independencia, y sigue todavía⁷² pero paralelamente a los que entienden que únicamente se debe utilizar el árabe clásico, va a haber algunas excepciones de gran interés. Empezarán con directores que se dieron cuenta de que el idioma es solamente un componente más, y no el único para expresarse teatralmente. Así empezaron a cuidar más la estética y dejar en segundo plano la cuestión del idioma.

Esto lo podemos ver en algunas de las obras de al-saddiqi como Diwan Sidi Abd al-raḥman al-Maḥdub, escrita en dialecto o Ŷabir bnu Ḥayyan donde mezcla el árabe clásico, el dialectal y el francés. También al-Īlŷ⁷³, que en la mayoría de sus obras optó por el dialecto, ya que quería ofrecer un teatro divertido a *al-bsat*. Por lo que el árabe clásico no era el más idóneo.

En el seno del movimiento que surgió en los setenta, el panorama era parecido, con intentos de algunos para buscar un árabe intermedio (que Tawfiq al-Hakim llama al-luġa al-ṭaliṭa).

Pero, al ser la idea principal de este movimiento, un teatro puramente árabe, la lengua que había que utilizar era necesariamente aquella que acumula la historia y la cultura del ser árabe; al-fuṣḥā, por lo que prácticamente todas las obras escritas por defensores de este movimiento en Marrueco están en el árabe clásico.

Esto es en general lo que se puede decir de la problemática situación del teatro marroquí, que en realidad resume una situación más amplia que es la del ser marroquí y árabe que todavía no ha encontrado una salida para resolver todos los problemas a los que se enfrenta.

1.3.1.2. Del teatro en Marruecos al teatro marroquí

⁷¹ «*Ḥawla baḍ al qa aya*» p.39.

⁷² Todas las obras marroquíes representadas en el festival de los aficionados en ...fueron en árabe clásico.

⁷³ AL-ĪLŷ, Tayab, dramaturgo marroquí coetáneo a al-Ṣaddiqi y Birršid.

A comienzos de los setenta, el teatro en Marruecos conocerá el nacimiento de una nueva ola de escritores jóvenes con una visión diferente sobre el arte y la vida. Su objetivo era sobrepasar las creaciones anteriormente realizadas, en las cuales predominaba la traducción y la « marroquinización » de las obras.

Con una lectura crítica y conciente del legado cultural árabe, estos escritores van a ser al fin y al cabo la continuación de las experiencias iniciadas en los sesenta por varios autores como Yūsūf Idris, Al-Ĥakim y otros que, con objetivo, tenían la intención de encontrar una nueva fórmula para el teatro árabe.

De estos renovadores podemos citar –como ejemplo- a ‘Abd al-Karim Birršid⁷⁴, este artista se destacó por ser la persona que dio forma al concepto teatral iniciado por al-Şaddiqi⁷⁵, crear un espectáculo basado en el folklore, las formas pre-teatrales y el arte popular ...etc, una fórmula que, además de buscar una identidad propia, esconde un rechazo al teatro que los árabes practicaban desde 1848 y que conocieron a través de al-Naqqāš. Un teatro importado de occidente, este occidente que hubiera podido ser un modelo de imitación y que se ha convertido en el gran enemigo al cual hay que enfrentarse.

En *‘Antara wa-l-mar y al –mukasara*, el autor utilizará un personaje de la época pre-islámica para ofrecer un espectáculo que se acerca mucho a la epopeya. ‘Antara poeta y valiente, levantará su voz para denunciar los absurdos valores de la época, (pertenecer a una gran familia, el color blanco en vez de la capacidad personal o la cultura...), el de color negro, enamorado de su prima tenía que sufrir esta injusticia en su propia carne.

En su poesía ‘Antara no alababa el asesinato, como en el caso de otros poetas de la misma época (‘Amr bnu kaltūm por ejemplo], sino que defendía la libertad del ser humano y su dignidad, cuando rechazaba ser tratado, por causa de su color, como esclavo. Por lo que no sentía ningún complejo al defender su amor por ‘Abla..

En la obra de Birršid, con su mítica fuerza, ‘Antara será rodeado por todo tipo de peligros, pero él luchará contra ellos, luchará contra la muerte. Cuando va a ser

⁷⁴ Teorizante y gran líder de al-iĥtifāliya, nació en Berkane(Noreste de Marruecos) en 1943.

⁷⁵ AL-ŞADDIQUI,tayab(17 de diciembre de 1938 en Ešawira) es el más famoso de todos los dramaurgos magribíes del siglo anterior.

atacado por dentro, la enfermedad, la debilidad y la vejez, él seguirá luchando para que todo aquello no le impida ver el futuro con esperanza.

Esta obra escrita por Birršid directamente después de la derrota del 67, estará marcada por la frustración que reinó en dicha etapa.

En lo que concierne a la forma. Esta obra sigue el mismo camino biršidiano ; utilización del legado y las posibilidades festivo-ceremoniales que ofrece un personaje del pasado para analizar los acontecimientos del presente con todos los ingredientes propios a este trabajo.

1-3-2 En Argelia

La interpretación teatral de expresión árabe y de disposición aristotélica aparece en Argelia en los años 20, en Argel para ser más precisos.

Por disposición aristotélica, entendemos la modelación de la representación teatral que se basa en la figuración de la acción y la ilusión que invita al espectador al juego de la identificación y le ata al papel de “asistente pasivo”. Esta actividad teatral apareció en nuestro país cuando éste padecía desde hacía casi un siglo el yugo del colonialismo.

El teatro en Argelia- según lo que sintetizamos de las diferentes lecturas sobre el teatro árabe- lo debemos sobre todo a una compañía egipcia, dirigida por Georges Abiod,⁷⁶ que llegó en 1921 a la capital y ofreció una representación de dos obras en árabe clásico. El público, no iniciado en este género artístico, no fue numeroso en estas veladas, pero las representaciones tuvieron un impacto muy hondo en los espectadores, sobre todo en los más jóvenes, que eran en su mayoría estudiantes. Algunos de ellos se habían iniciado en el teatro interpretando, en el marco de circunstancias particulares, pequeñas escenas cómicas o moralizadoras. El paso de esta compañía que presentaba obras de larga duración y que, desde el punto de vista de los espectadores que asistieron, no tenía nada que envidiar a las compañías teatrales francesas, contribuyó como estimulante al lanzamiento de las primeras iniciativas importantes de la actividad teatral en cuestión.

⁷⁶ Los estudiosos del teatro magrebí citan a este dramaturgo como el precursor del teatro por esta parcela - el magreb-. Véase A. Arai, « al masrah fi al watan al arabi », T. Sediki, « Entrevista hecha por M. Belgouat en Maghreb hebdo, n° 19,7 de diciembre de 1978, pp.40-41.

Desde ese momento, los jóvenes aficionados a este género artístico realizado nuevamente en la lengua árabe, se agruparon, ya en asociaciones culturales, ya francamente en compañías autónomas, para una práctica más elaborada y una actividad más sistemática. En el mismo período, más precisamente en 1922, una segunda compañía egipcia interpretó en Argel (Salah Eddine al Ayubi) en árabe clásico. Estas manifestaciones refuerzan aun más el entusiasmo naciente de nuestros jóvenes promotores que ya habían iniciado sus primeros intentos en la ciudad con los medios disponibles. Hay que decir que, para estos primeros pioneros, la práctica teatral en forma aristotélica representaba, a su entender, la posibilidad de revelar por un medio sutil los valores culturales ancestrales que el colonialismo se esforzaba en ocultar.

Las primeras obras estuvieron sometidas a la irradiación de las representaciones egipcias y por lo tanto se interpretaron en árabe clásico. Desgraciadamente tuvieron escaso público y, a pesar del entusiasmo que despertaban estas manifestaciones, únicamente algunos letrados podían comprender los diálogos y apreciar la medida del esfuerzo desarrollado por los jóvenes actores. El problema de la lengua usada fue el primer obstáculo que llamaba la atención de los dramaturgos ya que una solución fue más que necesaria.

Fue en abril de 1926, con la creación de la obra “Djeha”, en árabe popular, que comprendían todos los argelinos, cuando estos pioneros pudieron anclar realmente en una amplia base social y un espacio geográfico importante, la actividad teatral en cuestión.

Se crearon numerosas obras en aquellos primeros años –una veintena en menos de diez años- y el movimiento teatral naciente se extendió a las demás grandes ciudades del país.

Las obras teatrales interpretadas sacaban sus temas de los cuentos populares, de “*Las mil y una noches*”, de hechos históricos y también de la vida social. Procedían todas de los moldes aristotélicos. La representación se elaboraba según normas teatrales importadas, las que dominaban precisamente la escena francesa a principios de siglo, a saber, las normas del vaudeville, del melodrama y de las operetas.

La evolución del teatro en este país magrebí es de una gran utilidad para todo aquel que desee entender las razones y comprender las causas del afán mostrado por los intelectuales árabes para crear un teatro de signo puramente árabe. Un teatro que desvela más las preocupaciones ideológicas que las artísticas de dichos intelectuales puesto que se desarrollan dentro de unas sociedades donde se denota falta de libertad; los sistemas sociopolíticos se caracterizan por la opresión y la censura. En general el teatro fue para todos los intelectuales árabes un refugio que les permitía defender ideas que, manifestada de otra manera, les llevarían directamente a la cárcel. El teatro argelino en este caso no fue una excepción.

El teatro argelino conoció dos etapas claras en su evolución, relacionadas con hechos políticos y sociológicos. Y en cada una de éstas se puede distinguir dos momentos diferenciados. Los inicios del teatro argelino que se dieron en presencia del colonialismo y el que se desarrolló posteriormente a la independencia.

Esta segunda etapa que comienza después de la independencia hasta nuestros días, conoció en los años setenta un desarrollo artístico digno de ser subrayado, por ser éstos los años en los que surgieron las voces que invitaban a la búsqueda de un teatro árabe auténtico. Abdelkader Alloula en una entrevista a la " Revolution" señala que:

Il faudrait peut-être signaler au lecteur que le théâtre professionnel en Algérie fut nationalisé en 1963, à savoir quelques mois après l'indépendance nationale. C'est alors que l'on créa le Théâtre national algérien à Alger. Celui-ci avait pour tâche de diffuser l'art théâtral produit en son sein ou importé à travers tout le pays. Avec le développement de l'activité, on décentralisera le théâtre en 1972 en créant des théâtres régionaux. Aujourd'hui, nous avons sept entreprises théâtrales d'Etat dotées chacune de l'autonomie financière et d'une troupe permanente et trois formations professionnelles autonomes. Il y a également une centaine de troupes de théâtre amateur et de théâtre pour enfants ainsi que plusieurs festivals régionaux et nationaux de théâtre. [...] Dans le cadre de ces travaux, les hommes de théâtre puisent les éléments de forme dans le patrimoine culturel populaire et les éléments de contenu au cœur même des problèmes fondamentaux et actuels de la société.⁷⁷

⁷⁷ ALLOULA, Abdelkader, op.cit. p2.

Traducción nuestra: Tal vez debería señalar al lector de que el teatro profesional en Argelia fue nacionalizado en 1963, es decir, unos meses después de la independencia nacional. Luego creamos el Teatro Nacional

Finalmente, el teatro en Argelia, en todas sus etapas, fue un fiel espejo de los cambios y acontecimientos que la sociedad argelina conoció.

Así, en la época del colonialismo, el teatro fue un instrumento útil para incitar al pueblo a rechazar la situación en la que estaba. Mahieddine Bachtarzi, el precursor del teatro argelino en su obra "Mémoires" se confesó mencionando:

Je me suis évertué, dans cette livraison, à mettre l'accent sur les sacrifices consentis pour la consolidation d'un moyen d'expression que nous avons voulu au service des grands idéaux de notre peuple et sur l'adhésion spontanée, extraordinaire et galvanisante d'un public en or. De la même manière que nous avons accèssé notre propos autour du développement du théâtre algérien, surtout au lendemain de la Deuxième guerre mondiale, à un moment où la montée du nationalisme libérait davantage les capacités créatives d'un peuple soucieux de se préserver, de se retrouver. .78

Y después de obtener la independencia se convirtió en una tribuna en la que se habla de libertad, democracia e igualdad.

1.3.2.1. El teatro argelino entre 1945-1962

El teatro argelino conoció un gran estancamiento después de 1946 por causa de la segunda guerra mundial y de la censura que estaban trabando toda actividad creativa.

Argelino en Argel. Esta tarea consiste en difundir el arte del teatro producido o importado en todo el país. Con el desarrollo de la actividad, se descentraliza el teatro en 1972 mediante la creación de teatros regionales. Hoy tenemos siete emresas de teatro, cada una con independencia financiera y una compañía permanente y tres formaciones profesionales autónomas. También hay cientos de teatro de aficionados y teatro para niños, así como varios festivales regionales y nacionales. [...] Como parte de este trabajo, la gente de teatro chupa la forma de los elementos del patrimonio cultural y popular y los elementos de contenido de los problemas cotidainos enraizados en nuestra sociedad

⁷⁸BACHTARZI, Mahieddine (1986) :*Mémoires T. III*, Entrprise Natonale du Livre, Alger,p 11.

Traducción nuestra: Yo me he esforzado, por entregas, para poner de manifiesto los sacrificios realizados para la consolidación de un medio de expresión que queríamos al servicio de los grandes ideales de nuestro pueblo y sobre la pertenencia espontánea, extraordinaria y animada de un maravilloso público. De la misma manera hemos centrado nuestro propósito alrededor del desarrollo del teatro argelino, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, en un momento en que el auge del nacionalismo liberaba más capacidades creativas de un pueblo ansioso de conservarse e identificarse.

Además, en esta etapa (1946-1962), el rechazo hacia el colonizador extranjero se endurecerá, ya que en estos años se unirán varios partidos nacionales para formular reivindicaciones políticas y presentarlas a la administración francesa. Entre estas reivindicaciones, la más importante era la independencia del país. Esto generó una nueva era en la vida política argelina, marcada por muchos enfrentamientos con el ocupante, una lucha que continuó hasta la independencia del país.

Como era de esperar, el movimiento teatral se vio afectado por dichas tormentas políticas que le causaron mucho daño, dificultando así la evolución normal de este arte.

1.3.2.2. El teatro después de la independencia

En los primeros años de la independencia, el teatro argelino entró en una etapa en la cual predominaba el entusiasmo que abundaba en todos los campos, algo normal en la vida de un pueblo que veía el futuro con gran esperanza e ilusión después de recuperar su soberanía.

El país estaba en una fase de construcción, por lo que la juventud, que participaba activamente en dicha construcción, encontró en este arte un arma eficaz para luchar contra uno de los males más difíciles de erradicar: el analfabetismo. Esto obligó a que la administración presentara ayuda a todo aquel que quisiera formar una asociación teatral; así nacieron muchas compañías entre profesionales y aficionados, y que eran dirigidos por instituciones nacionales.

Finalmente, la administración ofrecía becas para el extranjero a los que querían especializarse en este arte, y patrocinaba premios a traductores y autores.

Todo esto demuestra que el gobierno de aquel entonces apoyaba al arte dramático, por ver en él un medio importante y útil para introducir cultura y crear una nueva conciencia nacional, con el fin de terminar con la ignorancia en la que estaba sumergido el país, se le daba igualmente un fin didáctico.

En su programa para reformar el teatro, el gobierno posindependencia creó el teatro nacional argelino (T.N.A) cuyo objetivo es mencionado en el párrafo siguiente:

أصبح المسرح في الجزائر التي تبني الاشتراكية ملكا للشعب و سيبقى سلاحا لخدمته. مسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقع الثوري، الواقعية التي تحارب الميوعة و تبني المستقبل ، وسيكون خادما للحقيقة في أصدق و أعمق معانيها... أن المسرح سيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشعب و سوف لا يتجنب المتناقضات و سوف لا ينقاد التأويل الأعمى و لا لتجريدية لا تتعامل مع الوضع الثوري... ولا يمكن تصور فن درامي بلا صراع إذ بغيره تتجرد الأشخاص من الحياة و من الرونق⁷⁹.

Kateb yacine considera que la gran mayoría de lo escrito en esta etapa del teatro argelino giraba en torno a la historia, árabe en general y la argelina en particular. Algunos autores basaban sus obras sobre hechos que tuvieron lugar durante la guerra de liberación, otros trataban de valorar la acción del pueblo y todo lo que sufrió para recubrir su soberanía; todos encontraban en el legado cultural árabe un pozo que llenaba y enriquecía sus obras.

El interés que los argelinos daban al teatro en aquel tiempo, se vio premiado en diferentes festivales tanto magrebíes como continentales, lo que confirmaba el buen nivel alcanzado en muy pocos años por un teatro joven.

Pero el teatro en Argelia llegará a la madurez y conocerá su auge a finales de los setenta y principios de los ochenta, años en los cuales se comienza a escuchar voces que llamaban e invitaban a los investigadores para que buscaran un teatro con rasgos argelinos, que se basara sobre las formas pre-teatrales y las ricas manifestaciones folklóricas existentes en este país. Una búsqueda que continúa hasta hoy en día.

1.3.2.3. El teatro argelino en los ochenta

⁷⁹ Decreto n° 12/63 del 08 de Enero de 1963

El teatro en la Argelia socialista es patrimonio nacional y un arma a su servicio. A partir de esta fecha, nuestro teatro reflejará las realidades revolucionarias y la realidad que lucha contra toda forma de desviación y edifica el futuro. Será al servicio de la verdad en todo su contexto. El teatro luchará contra todo lo negativo que está en contra de los intereses del pueblo sin evitar los oponentes y sin imitaciones ciegas que no apoyan la orientación revolucionaria del país. No se puede imaginar una producción dramática sin oposición porque sin ella no tendrá sentido.⁷⁹

A principios de los ochenta, con Abdelkader Alloula⁸⁰, comenzó un gran movimiento artístico que tenía como objetivo resucitar el legado cultural árabe e intentar profundizar en él para teatralizarlo.

A.Alloula lo hizo concienzudamente, sabiendo que dicho legado contenía valores artísticos muy ricos, que él aprovechó en varias de sus obras.

Con A.Alloula empezó la etapa que se conoce como “etapa de fundación”. Una etapa que se caracteriza por un rechazo del teatro en su forma conocida, la denominada “forma aristotélica”, y el intento de crear en su lugar un teatro local, donde se aprovecharan las formas pre-teatrales y folklóricas como al halqa, ad-diwan u otras.

El intento de A.Alloula tuvo tanto éxito que se inició todo un movimiento artístico, sobre todo en las filas de los aficionados que vieron en la experiencia de este gran dramaturgo un arte más próximo a la cultura argelina.

La relación de los aficionados con las corrientes teatrales modernas en Europa, basada en el descubrimiento y la adquisición de conocimientos desde el colonialismo hasta finales de los setenta engendró como resultado, un intento de fundar un teatro argelino que obedecía a un nuevo criterio artístico que altera los conceptos artísticos predominantes.

Así, a principios de los ochenta, o sea, después del quinto congreso del F.L.N⁸¹ (único partido dirigente) que tuvo lugar en Argel, el 30 de Junio de 1981 y en que se tomaron importantes decisiones para el desarrollo del arte dramático, el teatro de aficionados comenzó a presentar obras que pudieron provocar positivamente al público y a los críticos, por ser una forma diferente de hacer teatro, pues los artistas establecen una nueva relación entre la obra y el público. Con ello nacerán varias compañías que abogan por un teatro argelino con identidad propia y que abrirán las puertas de par en par a nuevas fórmulas muy enriquecedoras culturalmente.

1.3. Los precursores del vanguardismo

⁸⁰ Dramaturgo argelino murió asesinado por los extremistas el 10 de marzo de 1994.

⁸¹ Frente de liberación nacional, único partido existente hasta 1988. Actualmente es uno de los partidos dirigentes del país.

Si la situación del cuarto arte conoció un mejorar notable para contraponer el modelo fiel a la “pieza bien hecha” en Francia y fuera de ella- aludimos a España y a Argelia por las relaciones que conocemos y que unen los países citados- eso lo debemos a un grupo de gente que supo conyugar fuerza mental y atrevimiento estético para poner en marcha una nueva forma de escribir y presentar-en el sentido completo del verbo- obras teatrales.

Yendo de esta constatación, atribuir esta renovación a una persona definida por unas razones cualesquiera será un grave error y un rechazo implícito de todos aquellos que aportaron su contribución para edificar este gigantesco movimiento artístico. Decimos- y de antemano- que el nuevo teatro es el resultado de una serie de experiencias más o menos geniales y generalmente incomprendidas en su época que han ido marcando los jalones de su liberación. La más importante es, sin lugar a dudas, la obra *Ubu roi (Ubu rey)* de Alfred Jarry, estrenada el 14 de diciembre de 1896, enorme y extravagante parodia, en la que desde la primera palabra lanzada al público -«merdel!»- hasta el caótico final, hay una decidida y constante abolición de las realidades lógicas del lugar y espacio escénicos, del diálogo teatral y de la psicología de los personajes. Más tarde los movimientos dadaísta y surrealista con sus escasas aportaciones teatrales: “*Les Mamelles de Tirésias*” (*los pechos de Tiresias*) de Apollinaire (1917) y “*Le désir attrappé par la queue*” (*El deseo atrapado por la cola*) de Picasso (1945), contribuirán, por los caminos del onirismo poético, a la evasión de las servidumbres físicas que imponían no sólo los contenidos racionales del teatro sino sus complementos (decorados, vestuario, tramoya, etc.).

Surrealistas son también en un principio Roger Vitrac y Antonin Artaud: el primero nos ha dejado con su “*Víctor ou les enfants au pouvoir*” (*Víctor o los niños en el poder*), 1928, una agresiva farsa de la sociedad adulta, auténtica disgregación del pensamiento moderno; el segundo es no sólo el creador de los Teatros “*Alfred Jarry (1926)* y “*De la Cruauté*” (*De la Crueldad*), 1932, que tratan de llevar a la práctica sus atrevidas teorías, sino que es ante todo el autor de “*Le théâtre et son doublé*” (*El teatro y su doble*). Este ensayo, auténtico breviario del nuevo teatro, es un manifiesto de extremismo escénico donde se aboga por un teatro mágico y total que revalorice sus específicos medios de expresión: el grito, el gesto, la pantomima.

No hay que olvidar tampoco las aportaciones a la problemática vanguardista de Kafka y del movimiento existencialista, ni los hallazgos lingüísticos de James Joyce, pero hay un fenómeno característico del S.XX. -la aparición del cine- que explica de una manera particular la posterior evolución del género dramático. En efecto, el cine ha superado todas las posibilidades de reproducción de la realidad que poseía el teatro convencional y, al mismo tiempo, le ha obligado a reflexionar sobre sus limitaciones, para buscar su propio lenguaje y hacer de estos límites las condiciones de su posibilidad.

Algunas figuras. Entre las dos tendencias más importantes de la nueva ola teatral, la primera cronológicamente y la más enraizada con las teorías de Artaud es la que practica un teatro de paroxismo verbal y de violencia poética.

En esta línea se sitúan:

Henri Pichette, *Les Épiphanies (Las Epifanías)*, 1947, y *Nucléa* (1952); Jean Vauthier, *Capitaine Bada, Le personnage combattant (El personaje combatiente)*;

Michel de Ghelderode, *Hop! Signor (¡Arriba, Señor!)*, *Fastes d'enfer (Fastos de Infierno)*.

El libanés de expresión francesa G. Schéhadé, *Monsieur Bob'le, Histoire de Vasco, La soirée des proverbes (La velada de los proverbios)*.

Todos ellos, en general, y aun sin haber alcanzado la notoriedad de Ionesco o Beckett, marcaron en los años inmediatos a la “Liberación, 1945”, una renovación dramática, caracterizada por la abundancia de imágenes, la delirante suntuosidad y un ritmo totalmente independiente de los acontecimientos exteriores.

Pero la gran revelación del teatro de vanguardia llegó precisamente de la mano de Ionesco y de Beckett- dramaturgos a quienes presentaremos más adelante-. Ambos autores inauguraron una corriente, hoy definitivamente consagrada con la denominación de teatro del absurdo, caracterizada por el empleo de un nuevo lenguaje teatral para denunciar, trágica y burlescamente a la vez, la condición humana y las relaciones sociales bajo sus más diversos aspectos. Jean Genet -*Les bonnes (Las criadas)*, *Le balcon (El balcón)*, *Les nègres (Los negros)* y *Les paravents (Los biombo)*- presenta en sus corrosivas farsas antisociales una degradación total de los ritos burgueses por medio de inspirados efectos de desdoblamiento y de juegos de

sombras. Las relaciones entre víctimas y verdugos, entre explotadores y explotados, entre opresores y oprimidos obsesionan también a Adamov -*La grande el la petite manoeuvre (La gran y la pequeña maniobra)*, *La parodie (La parodia)*, *Le professeur Taranne*, *Ping Pong*- antes de lanzarse decididamente con *Le printemps 71 (Primavera 71)* por los caminos del teatro épico a la manera de Brecht.

Con el señalar de Brecht cerramos esta lista de dramaturgos que marcaron- cada uno a su manera- el nacimiento de este nuevo movimiento para iniciar otra, muy restringida por el número de las personas que la constituyen y que representan las figuras más destacables del teatro de vanguardia: Eugène Ionesco, Samuel Beckett y Bertol Brecht.

La elección de estos tres dramaturgos encuentra su justificación en el uso de un teatro- el absurdo y lo épico- totalmente diferente uno de otro por las técnicas usadas y muy cercanas por la finalidad dramática “la condición humana”. Mientras que Brecht- teatro épico- sabe que la condición de la humanidad es mala pero puede remediarse, el dramaturgo del teatro de lo absurdo no cree en una posible mejora. En la respuesta a la pregunta: ¿Qué es el hombre?, reside la división esencial entre el teatro épico y el teatro del absurdo. Para Aristóteles, el hombre es un Zoom politikon; forma parte de la familia, de la sociedad. El drama realista refleja fielmente la vida en forma objetiva y muestra a los seres humanos en conflictos reales, en relaciones humanas concretas, en un lugar y tiempo concretos. Esta relación del individuo con la sociedad es la básica condición humana.

Para el teatro de lo absurdo, el ser humano se encuentra esencialmente aislado, no tiene relación con los demás, está solo como condición humana permanente. Parece ponerse al principio existencialista del conflicto inevitable que señala Sartre en *A puerta cerrada: Este eterno no estar solo, el tener que escuchar, el tener que contestar: el infierno es eso... Oh, el infierno son los demás*.⁸²

Lo absurdo es lo que el hombre descubre como condición humana. El teatro de lo absurdo no hace más que reflejar esta condición humana al enfrentar al espectador con lo incomprensible, con lo absurdo de nuestra manera de vivir, con nuestra

⁸²SARTRE, Jean Paul, citado por WAGNER, Fernando, (1974): *Teoría y técnica teatral*, ed. labor, s.a., Barcelona,, p 253.

angustia al darnos cuenta de que no tenemos nada que decirnos, que ya no logramos- tanto los individuos como los pueblos- establecer un contacto humano, verdadero, profundo, sino un contacto superficial basado en palabras gastadas, que han perdido su sentido verdadero. Para disfrazar nuestra incapacidad de comunicarnos, de escuchar realmente al otro, tenemos afortunadamente la televisión, que a los adultos nos libera de la discusión y a los niños del juego infantil. Gracias a ella estamos todos “quietos”. Y el transistor, inseparable compañero de las clases humildes, llena el silencio con música estridente, y el vacío con relatos escenificados, llenos de accidentes y preocupaciones ajenas. Ionesco, Beckett han expresado estas angustias individuales en juegos escénicos, en un “antiteatro” que carece de personajes, de fábula, de conflictos dramáticos, de un desarrollo causal, lógico. Su idioma dramático es un lenguaje formado de palabras gastadas, repetidas, que se vuelven trozos sonoros, rítmicos, desprovistos de toda idea.

El absurdismo es un producto de la sociedad, no es un estilo anexo inventado para ser cómico y bizarro. Nuestra sociedad cambió al nivel que creó todo el movimiento absurdista, nihilista. El hombre de hoy vive “esperando su salvación”, que algo cambie su vida radicalmente y que le lleve a un lugar mejor, donde sea feliz. La verdad es que eso nunca pasará, y es absurdo en sí. Ver a un político es un clásico ejemplo de discurso absurdista, es decir mucho sin decir nada; “la economía va mal... crear empleo... por el cambio democrático... el poder del pueblo...”, etc. Lo que el absurdismo muestra es la vida cotidiana sin contenido, como el tiempo en que vivimos puede ser cíclico, como nos movemos en un “limbo” que avanza pero no se mueve, sino que se queda estático. Y es inmovilidad en el tiempo lo que produce la angustia que mucha gente no se explica.

1-3-1. Eugene IONESCO

1.3.1.1. El dramaturgo

Es uno de los autores teatrales más emblemáticos de su siglo, mordaz y sobre todo dotado de un gran sentido del humor, sus obras reflejan, su punto de vista pesimista respecto a la condición humana, a nuestra incapacidad para entendernos y lo ridículo de la existencia. Principal exponente del teatro del absurdo, creó

situaciones escénicas sin lógica, en las que utilizaba un lenguaje sin sentido alguno con el fin de resaltar el aislamiento y la extrañeza que sienten los seres humanos como en « *la cantante calva* » en que realiza la destrucción conciente de nuestro lenguaje diario. Esta antipieza exige una actuación anticonvencional en contra del sentido del mismo texto o “diálogo”.

Escenificar y actuar en contra del sentido del diálogo, pero también en contra de la situación misma y del carácter del personaje, es el viejo recurso de farsa que se basa siempre en un equívoco. Al reaccionar en forma ilógica, absurda, al decir algo totalmente fuera de situación o de carácter, el personaje causa la risa del público, una risa desesperada. Pero estos personajes “grotescos” o “cómicos” o “absurdos” lo son solamente si actúan y hablan con la mayor seriedad y naturalidad posibles. Exagerar, buscar un efecto o tono grotesco, significa destruirlo de antemano. Solamente si las figuras dicen lo cómico muy en serio y lo serio como si fuese una auténtica broma, se logra la realización escénica de la farsa.

De este trabajo el propio dramaturgo dice:

Un texto sin sentido, absurdo y cómico, puede escenificarse en forma pesada, solemne, medida. O, para evitar lo ridículo de las lágrimas afectadas y del sentimentalismo, se interpreta un texto serio de manera cómica. La farsa puede así subrayar el sentido trágico de un texto... Nunca he comprendido la diferencia entre lo trágico y lo cómico. Lo cómico, al enfocar de inmediato lo absurdo, contiene para mí más desesperación que lo trágico. Lo cómico no tiene escapatoria.⁸³

Su éxito se basa en haber extendido sus técnicas dramáticas surrealistas a un público, el teatral, habituado al realismo.

1.3.1.2. Su Obra

Antes que exponamos su obra, hemos juzgado imprescindible recordar lo que dijo el propio dramaturgo acerca de su obra y su desarrollo.

Cuando escribo una obra teatral no obedezco a ningún plan preconcebido. Cada vez es una aventura nueva, una cacería, un viaje con

⁸³ IONESCO, Eugène, citado por WAGNER, Fernando, op.cit, p.254

descubrimientos insospechados. Mi método es no tener ninguno. La obra se construye a si misma o no se construye en absoluto. Mi punto de partida es, todo lo más, un estado de ánimo, un impulso de talante emotivo. Luego todo se reduce a encontrar el tono adecuado, lo que sucede con las dos o tres primeras frases escénicas. A veces espero durante semanas y aún meses el breve de estas frases, que son siempre las más arduas, las más difíciles. Pero tan pronto como las ha percibido el oído interior, todo el mecanismo se pone en marcha. Emerge la primera escena, las primeras figuras dramáticas llaman a las siguientes o ausentes presentándose con palabras o con el silencio. Un mundo desconocido, incomprensible incluso para mí mismo, crece desde las sombras, antagonismos cobran contorno y figuras que sin duda son expresión de mis propios conflictos íntimos se anudan y se desenlazan relaciones en medio de lo inesperado.⁸⁴

Sus obras teatrales describen la ridícula y fútil existencia humana en un universo totalmente impredecible, en el cual, debido a sus innatas limitaciones, las personas son incapaces de comunicarse unas con otras. Su pesimismo forma parte de la base del teatro del absurdo que se lamenta de la falta de sentido de la condición humana. A pesar de las serias intenciones de Ionesco, sus obras rezuman humor y son ricas en situaciones cómicas, especialmente al introducir las obras de un solo acto, los autores del teatro del absurdo utilizan técnicas tales como el ambiente sofocante, el nonsense y las situaciones ilógicas para enfatizar la extrañeza y la alienación humana. De sus obras podemos citar: *La cantante calva* (1950) es una sátira que exagera algunos aspectos de la vida cotidiana con el fin de demostrar la falta de sentido del personaje. Éstos forman un gran galimatías al hablar y se muestran incapaces de comunicarse unos con otros. Ionesco utiliza esta misma técnica recitativa en *La lección* (1950), en la cual, un profesor lunático asesina a sus alumnos. En esta obra toca el tema del miedo a la muerte, que formará parte inseparable de sus últimos trabajos. En *Las sillas* (1952) dos ancianos hablan con dos personajes inexistentes. *Amadeo o cómo salir del paso* (1953) trata de una pareja dentro de la cual los sentimientos que una vez tuvieron el uno hacia la otra, muertos ya, van produciendo un cadáver que crece amenazadoramente hasta que consigue atraparlos a ambos. *El nuevo inquilino* (1956) se centra en un personaje confinado en el espacio de un sillón. En *El rinoceronte* (1959), la obra quizá más conocida de Ionesco, los habitantes de una pequeña ciudad se transforman en rinocerontes. El personaje principal, prototipo del hombre normal

⁸⁴ IONESCO, Eugène, citado por PONCE, Fernando, op.cit. pp 73,74.

al comienzo de la obra, va siendo apartado de la vida de la pequeña sociedad de su ciudad a medida que lucha contra el conformismo de sus habitantes. *La sed y el hambre* (1964) retrata a un hombre que, hastiado por un estable matrimonio, busca satisfacción por doquier, aunque sin éxito alguno. Entre las demás obras de Ionesco hay que citar *El rey se muere* (1962) y *Macbeth*. Escribió asimismo textos sobre teatro, memorias, y la novela *El solitario* (1974).

1.3.2. Samuel Beckett

1.3.2.1. El dramaturgo

Quizá sea Samuel Beckett el autor que mejor ha identificado y mejor nos ha identificado con esta percepción de la metafísica. Se nota en él un doble influjo: el primero viene de su maestro James Joyce a quien, como se sabe, servía de secretario y el segundo es expuesto por Fernando Ponce en su obra “Introducción al teatro contemporáneo” y en que se puede leer:

Existe en el mundo beckettiano otra influencia que no ha sido suficientemente destacada y que cuando se estudie dará sin duda, interesantes luces para aclarar la misteriosa y a la vez limpia realidad de su obra. Nos referimos a los místicos españoles. Beckett los conoce y los ha traducido al inglés.⁸⁵

Toda su obra está impregnada de un espíritu religioso que no ha encontrado normas vivas para concretarse. Es esta carencia la que le ha llevado al odio, a la absoluta crueldad, a darnos unas criaturas despedazadas y descortizadas en sus más nobles potencias. Beckett ausculta la posible presencia de un misticismo para el hombre de la era técnica, aunque sabe de antemano que no va a encontrarlo. No está muy alejada de esta actitud, salvadas las grandes distancias que separan a ambos autores, aquella petición que en 1948 hacía Bertolt Brecht, demandando un arte para los hijos de la era científica. La necesidad es evidente en el mundo de hoy y cada autor la busca desde sus peculiares preocupaciones.

⁸⁵ PONCE, Fernando, op.cit. p.86.

Beckett, que nos ha devuelto al más fresco primitivismo escénico, parte también de ese porque lacerante que, tan dolorosamente, esta clavado en la zona Indispensable del pensamiento de hoy. Tal porque, artísticamente, esta condensado y matizado por una atmósfera de impulsos dramáticos de primera magnitud.

Su fondo vive condicionado por la absurdidad de la vida, del hombre y del universo. El más insondable silencio rodea a sus personajes, al lugar donde desarrollan su actividad sin significado. Beckett parte del silencio y en el silencio termina. El silencio, un silencio de siglos, es el dato primero que nos asalta. Tanto en sus novelas como en sus obras, Beckett centró su atención en la angustia indisociable de la condición humana, que en última instancia redujo al yo solitario o a la nada. Asimismo experimentó con el lenguaje hasta dejar tan sólo su esqueleto, lo que originó una prosa austera y disciplinada, sazonada de un humor corrosivo y alegrada con el uso de la jerga y la chanza. Su influencia en dramaturgos posteriores, sobre todo en aquellos que siguieron sus pasos en la tradición del absurdo, fue tan notable como el impacto de su prosa.

1.3.2.2. Su obra

Al final de la guerra regresó a París, donde produjo cuatro grandes obras: su trilogía *Molloy* (1951), *Malone muere* (1951) y *El innombrable* (1953), novelas que el propio autor consideraba su mayor logro, y la obra de teatro *Esperando a Godot* (1952), su obra maestra en opinión de la mayoría de los críticos. Gran parte de su producción posterior a 1945 fue escrita en francés. Otras obras importantes, publicadas en inglés, son *Final de partida* (1958), *La última cinta* (1959), *Días felices* (1961), *Acto sin palabras* (1964), *No yo* (1973), *That Time* (1976) y *Footfall* (1976); los relatos *Murphy* (1938) y *Cómo es* (1964); y dos colecciones de Poemas (1930 y 1935). Una de sus últimas obras es *Compañía* (1980), donde resume su actitud explorar lo inexplorable.

1-3-3. Bertolt Brecht

Tenemos que señalar de antemano la importancia de este dramaturgo en el desarrollo de nuestro trabajo y por ende la presentación- más extensa y, con más detalles- de esta figura del cuarto arte.

Bertol Brecht vino al mundo un 10 de febrero de 1898 en la bávara ciudad de Augsburgo. Iba para médico: inició sus estudios universitarios en la Facultad de Medicina de la Universidad de Munich, pero en 1916 la Gran Guerra se cruzó en su camino y tuvo que incorporarse a filas como enfermero en un hospital militar. Esta anécdota es clave en la biografía de Brecht : la impresión que recibió al tener que asistir a los heridos de guerra fue brutal y durante toda su vida odiará los conflictos bélicos, que le apartarían de su profesión. Así, tras la derrota de su país, Alemania, escribió sus primeros poemas de fuerte espíritu revolucionario y ya de una incuestionable calidad lírica, a la par que conquistaba, por las ideas transformadoras en que se inspiraba y por su lenguaje realista, la mayor popularidad entre las clases que anhelaban más ardientemente una renovación social. Destaca el poema *Legende vom toten Soldaten*, (*Leyenda del soldado muerto*), poema inequívocamente agitatorio y de crítica social, donde un soldado, enterrado hace tiempo, es exhumado y declarado apto para el servicio por los médicos militares y enviado al frente. Este poema fue rechazado por el editor de Brecht en 1922, al igual que toda la colección de poemas, y no pudo ser publicado, tras sustanciales modificaciones y complementos, hasta 1929.

Perseguido por su declarada oposición al nacionalsocialismo, Brecht se vio privado de sus derechos de ciudadano alemán y fue detenido y enviado en calidad de preso político a un campo de concentración del que logró fugarse en 1935. Este año abandonó su país, Alemania, al que no regresaría hasta 1948. Este destierro le hará conocer y viajar por países como Francia, Dinamarca, Finlandia, Estados Unidos y Suiza. Durante este período no dejará de escribir obras teatrales y novelas de marcado carácter antifascista.

La actividad poética de Bertol Brecht durante su exilio es también loable. Compone "*A los hombres futuros*"- de que presentamos unos versos-, poema comprometido al igual que "*La literatura será sometida a investigación*":

Pero a la vez serán ensalzados

los que en el suelo se sentaban a escribir
los que se unieron a los de abajo,
los que se unieron a los combatientes.

Recién nacida la "guerra fría, y por lo tanto, en plena "caza de brujas" anticomunista, Brecht abandona Estados Unidos, país donde colaboró con un compatriota suyo, Fritz Lang, en algunos guiones cinematográficos, tras comparecer ante la comisión que investiga las actividades norteamericanas. Tras la etapa norteamericana vendrá Suiza, país desde el que gestiona la adopción de la nacionalidad austríaca. La invitación de las autoridades de la República Democrática Alemana decide el resto de su vida: en 1949 se instala en el Berlín soviético. Es en este viejo Berlín, todavía no dividido, donde junto con su segunda mujer, la actriz Helene Weigel, da vida a uno de los puntales del teatro actual : el Berliner Ensemble. La última década de su vida la dedicó fundamentalmente a redactar escritos teóricos, realizar adaptaciones de obras de autores clásicos y a estrenar las propias. Incluso llevó a cabo la representación de alguna ópera como *Das Verhör des Lukullus* (La declaración de Lúculo, 1951).

Bertol Brecht, uno de los autores con mayor peso en la literatura contemporánea en lengua alemana, renovador del teatro del siglo XX, el hombre que supo plasmar revolucionariamente las tesis marxistas de lucha de clases y del "arte proletario" en la escena, dramaturgo del teatro épico, murió- por un 14 de agosto de 1956, cuando se hallaba ensayando la representación de *Vida de Galileo*, un paro cardíaco acabó con su vida - sin saber que su obra acabaría encandilando al público de platea capitalista y burgués en Occidente. El Teatro, con mayúsculas, nacía.

1.3.3.1. Su teatro.

Sin duda alguna, nadie está en contra cuando decimos que el teatro épico de brecht ha transformado profundamente la vida teatral actual.

Brecht se parece en muchos aspectos a los hombres de teatro del siglo XVIII; a Lessing,⁸⁶ a Mercier, a Diderot, quienes no sólo escribían obras teatrales didácticas,

⁸⁶ LESSING-como DÜRRENMATT, Nietzsche o PISCATOR, Erwin -era hijo de una familia de pastores protestantes.

sino que las justificaban con teorías y polémicas; a Schiller, quien consideraba el teatro como una institución moralizadora. También Brecht basa su obra en un sólido y extenso sistema dramático e interpretativo, en un «método» no menos válido que el de Stanislavsky⁸⁷, para justificar sus grandes obras épicas como *Madre coraje o El círculo de tiza caucasiano*.

El teatro de Brecht busca la misma finalidad didáctica que caracteriza toda literatura comprometida «engagé»; Brecht no quiere simplemente divertir a su público ni distraerlo de sus problemas cotidianos, sino mostrarle un camino ideológico, claro, frío, para resolver sus problemas sociales y políticos; si el espectador debe reflexionar y no emocionarse, su situación dentro del teatro ha cambiado básicamente; ya no siente compasión y terror en el sentido aristotélico, ya no «goza llorando», sino que conserva, o debiera conservar, una actitud fría, objetiva, que le permite juzgar el sentido de la fábula escénica que pasa ante sus ojos, pensar y actuar en consecuencia. Pero entonces el actor tampoco debe proyectar emociones sinceras que pudieran provocar estados compasivos en el público. Brecht evita este peligro por todos los medios posibles: interrumpe la continuidad emotiva de la obra con elementos teatrales como canciones, bailes, proyección de películas, grandes carteles con inscripciones y explicaciones dadas por un narrador o conferenciante.

Los esfuerzos de Brecht no se paran en estos intentos sino que finalizan por la experimentación de otros recursos nuevos y renovadores de la escena teatral.

1.1. Los recursos

De éstos citamos el que llama Brecht mismo, efecto de alejamiento, el *verfremdungseffekt*, que Brecht descubrió en el *Ulises*, de James Joyce.

1.1. El alejamiento

Este efecto consiste en que el actor conserva - igual que el público - el necesario distanciamiento hacia su papel y hacia la obra. El actor, por lo tanto, jamás se

⁸⁷STANISLAVSK, Constantin (1863-1938), Actor, director y profesor de Arte dramático, fundador del teatro de "Arte" de Moscú, es el precursor de un nuevo sistema de formación de actores

posesiona del papel ni se transforma en el personaje,⁸⁸ sino que lo cuenta. O en el caso de utilizar sentimientos, el actor emplea los del melodrama, emociones de segundo orden que no producen la identificación del público con el personaje.

Brecht logra ese distanciamiento del actor por medio de un ejercicio, curiosamente opuesto a los ejercicios de imaginación stanislavskianos. El actor interpreta su diálogo en tercera persona como si la obra no fuese dramática, sino épica.

Para ilustrar este recurso, citamos un ejemplo sacado de “el círculo de tiza caucasiana” en que la actriz que interpreta el papel de Grusche diría:

Grusche está frente a una cabaña. Una campesina gorda entra con una jarra de leche en la mano. Grusche espera a que entre para acercarse a la casa con precaución y dice al niño que ya se ha mojado otra vez y que sabe que no hay pañales».⁸⁹

Naturalmente, las palabras «alejamiento» y «actuar en tercera persona» son recursos que ayudan al espectador a comprender el contexto de la obra cuando renuncia deliberadamente a una ilusión escénica. El actor del teatro épico no trata de engañar, ilusionar o emocionar al público por medio de una actuación que tiende a ser real o que quiere imitar la vida misma. El teatro épico regresa al juego, a la fábula escénica que no pretende ser más que eso: una fábula que quiere decir algo importante para nuestra vida y para la sociedad que nos rodea; se trata de *Lehrstücke* o piezas didácticas.

Brecht era un poeta, y contra sus propias intenciones políticas sus obras no resultan tan didácticas ni tan épicas como el autor hubiese querido, sino que también son documentos humanos y dramáticos.

Brecht ensayó *el círculo de tiza caucasiano* durante ocho meses, desde 1954 hasta la primavera de 1955. Como director escénico del Berliner Ensemble, se preguntaba continuamente: «¿qué sirve para hacer más comprensible la

⁸⁸ Por experiencia personal, cualquier director sabe lo fatal que puede ser para una representación de una comedia o de una farsa el hecho de que un papel domine al actor.

⁸⁹ WAGNER, Fernando, (1974): *Teoría y técnica teatral*, ed. labor, s.a, Barcelona, p 242.

fábula?». También ideas y cambios internos sutiles deben manifestarse –non verbis sed gestibus- por medio de gestos y posiciones teatrales. Brecht desconfiaba de la fuerza de la palabra en boca del actor, no porque éste la dijera mal o descuidadamente, sino porque sabía que desde los tiempos de los griegos el actor necesita en los grandes teatros del gesto, de la máscara para comunicarse con el público. Las máscaras de *El círculo de tiza caucasiano*- como lo señala Fernando Wagner-:

Son por ello un elemento teatral tan lógico como lo es la escenografía y el lujoso vestuario que el dramaturgo describe con tanto detalle como si se tratara de una novela o de un epos. Las máscaras de el círculo de tiza caucasiano, por ejemplo, con sus rasgos ligeramente asiáticos, tienen la tarea de subrayar el gesto básico del actor; las máscaras inmóviles ayudan a dar la impresión de que las figuras como el gobernador, su esposa y el príncipe Kuzbeki, conservan el mismo gesto, el mismo rasgo básico a través de toda la obra. ⁹⁰

Brecht, como director de escena, se dirige a los ojos de los espectadores, deseaba quitar al público toda tensión dramática o angustia acerca del desenlace de la fábula al emplear un actor que narraba y comentaba la acción o la interrumpía con sus observaciones. Quería que el público concentrara su atención en las ideas de la obra y no se agotara en una innecesaria tensión dramática. En su representación de *El círculo de tiza caucasiano*, Brecht aplicó el efecto de alejamiento en la siguiente forma: en el cuarto cuadro, después de una huida agotadora por las montañas, llega Grusche con el niño a casa de su hermano y de su cuñada, escena que le pareció a Brecht excesivamente violenta por el horror que ella proyectaba al huir de los brutales jinetes de coraza negra que la perseguían; por lo tanto, el director añadió antes de cada parlamento: «Entonces decía el hombre», y antes de cada parlamento de Grusche: «entonces decía la mujer». Así logró frenar una excesiva proyección emotiva hacia el público y dirigió la atención de los espectadores a la consternación del hermano y de la cuñada ante la súbita llegada de Grusche.

El teatro épico no elimina las emociones, pero las controla; en el caso de *El círculo de tiza caucasiano* sustituye la emoción de angustia y de terror de Grusche por

⁹⁰WAGNER, Fernando, op.cit.p.246

la de desconcierto, de consternación de los otros. Así evitaba al espectador el terror y la compasión aristotélicos al identificarse con Grusche y aquél podía dirigirse objetivamente hacia un mundo real; despertaba su interés de saber en lugar del terror ante el destino, el deseo de ayudar en vez de la compasión. En esto radica básicamente la actitud de Brecht como director de escena: en lugar de buscar una proyección sentimental del público, causa un distanciamiento emotivo, una posición objetiva. Sin embargo, sería equivocado pensar, como se ha dicho, que el teatro épico elimina las emociones.

El teatro épico no combate las emociones, sino que las investiga y no se contenta con provocarlas. El teatro común y corriente es culpable de la separación entre la inteligencia y la emoción, al extinguir prácticamente la primera.⁹¹

1.2. El diálogo

El diálogo es la base del teatro épico de Brecht; un diálogo tomado del habla popular que no carece de fuerza poética «al lograr una fusión del realismo con la poesía». Los caracteres teatrales deben mostrar «verdaderas contradicciones», su desarrollo debe ser discontinuo, y efectuarse en saltos, lo mismo que los sucesos y las situaciones. La representación épica libera al teatro de una concepción individualista del actor y le da un sentido genérico porque el público ya no identifica al actor con el papel que representa; desaparece el «como si» de Stanislavsky y con él la base de un teatro naturalista, aunque ni Brecht pudo estar seguro de haber logrado la impresión que quería causar: el público del año 1949 que había visto *Madre Coraje* -obra que se desarrolla en el siglo XVII, durante la guerra de los treinta años- no comprendía que la madre no hubiera aprendido nada al final de la obra después de haber perdido a

⁹¹ Ibid.

todos sus hijos. *Los espectadores no captaban que lo que el escritor decía es que los hombres no aprenden nada respecto a la guerra.*⁹²

Brecht tuvo la enorme ventaja sobre otros dramaturgos contemporáneos de ser hombre de teatro como lo fueron Sófocles, Shakespeare o Moliere, que podían realizar escénicamente su obra literaria y no dependían de las interpretaciones de otros directores. Temía, y no sin razón, una posible desvirtuación de sus intenciones al dejar sus obras teatrales a merced de representaciones arbitrarias de directores ambiciosos. Tuvo la gran fortuna de poder realizar sus ideas de un teatro épico en la práctica al representar las obras con su propio grupo de actores en circunstancias verdaderamente ideales. Pudo experimentar y rectificar la aplicación de sus ideas. Lógicamente, le importaba que no se perdiera ni se mistificara lo que había logrado a base de meses de ensayos y de recursos escénicos ilimitados. Sus ayudantes tomaban fotografías y películas de cada momento de sus escenificaciones y elaboraban libros de dirección muy detallados, los llamados modelos que se enviaban como versión escénica obligatoria a los teatros que querían interpretar sus obras. Así, el director sólo tenía que imitar exactamente la misma escenificación del Berliner Ensemble. Eso pareció ser una garantía para la puesta en escena de las obras, pero en el curso de los años ha resultado un arma de doble filo ⁹³.

1.3.3.2. Sus obras

En lo que a la escena se refiere, podemos repartir el trabajo dramático de Brecht en tres fases muy distintas.

2.1. Primer período

En 1919 escribió su primera producción: *Baal*, representada en 1922. Un año después, 1923, fue contratado como ayudante de director de escena por Max Reinhardt, director del Deutsches Theater de Berlín (Teatro Nacional Alemán). En este mismo teatro y en el mismo año estrenó su segunda obra: *Trommeln in der Nacht* (*Tambores en la noche*), compuesta en 1920 y con la que consiguió el prestigioso

⁹²BRECHT, Bertolt en WAGNER, Fernando, op.cit, p 267

⁹³ Más tarde esta posición finalizó por crear problemas al nivel de las presentaciones de las obras de B.Brecht.

Premio Kleist. Esta obra constituye un rudo ataque contra la burguesía oportunista de la posguerra y en la que introducía ya detalles que incitaban al público a no dejarse arrastrar emocionalmente por los acontecimientos.

Estas dos obras junto a otras de su primera etapa como son *Im Dickicht der Städte* (*En la jungla de las ciudades*, 1921), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (*Ascensión y caída de la ciudad Mahagonny*, 1928-29) se sitúan más bien en la onda expresionista y son, según palabras del mismo Brecht, "una crítica nihilista de la sociedad burguesa".

2.2. Segundo período

La segunda etapa del Brecht dramaturgo se sitúa en 1929, año en el que se aproxima a los movimientos de tintes marxistas. El teatro didáctico coincide con su aproximación a la clase obrera y al marxismo. A partir de ahora vincula las formas dramáticas al pensamiento político : *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (*Ejemplo badense de la convivencia*, 1929) *Der Jasager und der Neinsager* (*El que dice que sí y el que dice que no*, 1929-30), *Die Maßnahme* (*La toma de medidas*, 1930), *Die Ausnahme und die Regel* (*La excepción y la regla*, 1930), *Die Mutter* (*La madre*, 1930) *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (*Santa Juana de los Mataderos*, 1929)...etc.

2. 3.Tercer período

A esta etapa corresponden grandes títulos como:

Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (*Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*), sátira contra las teorías racistas del nazismo. *Die Gewehre der Frau Carrar* (*Los fusiles de la señora Carrar*, 1937), drama inspirado en la Guerra Civil española que cuenta la como la señora Carrar, mujer de pescador español, intenta evitar que su hijo luche contra los fascistas y le envía a la mar a pescar. Pero allí, indefenso, le matan los nacionales. La señora Carrar entrega a los compañeros los fusiles que tenía ella escondidos en casa y se va al frente a luchar por la causa republicana. Con esta obrita, Brecht quiso demostrar que la lucha contra el fascismo era inevitable y debía llevarse solidariamente. *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Uli* (*La irresistible ascensión de*

Arturo Uli, 1941), *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (*Terror y miseria del Tercer Reich*, 1935-38), *Das Leben des Galilei* (*La vida de Galileo Galilei*, 1938), *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Madre Coraje y sus hijos*, 1939), *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (*El señor Puntila y su criado Matti*, 1940), *Schweyk in der 2. Weltkrieg* (*Schweyk en la II Guerra Mundial*, 1944)... etc. suponen un punto culminante de la literatura alemana en el exilio y muestran el mejor Bertol Brecht que rompe con la concepción aristotélica de la tragedia ("catarsis" o purificación por el terror y la piedad) y con la hegeliana del drama (el conflicto en torno al cual gira una obra ha de encontrar su resolución en la conclusión de la misma).

1.4. Los dramaturgos de la cuenca oeste.

Para relacionar nuestro trabajo con el teatro puesto en cuestión- Como lo señalamos anteriormente- hemos elegido a tres dramaturgos- aunque entre ellos exista una diferencia de edad (entre diez y quince años)- cuyo trabajo dramático refleja una sola visión, una visión renovadora y un interés particular al estatus del hombre como ser humano primero y como sujeto social en segundo. Estos autores pertenecen a dos sociedades diferentes por no decir opuestas por la experiencia llevada en el dominio teatral que tiene sus raíces en el teatro medieval por la península ibérica y recién iniciado- menos de un siglo- por Argelia.

Buero Vallejo, Antonio y Francisco Nieva- dos figuras de la dramaturgía española contemopránea- y Abdelkader Alloula uno de los dramaturgos argelinos que supo llevar a cabo una tarea difícil, pero no imposible, para poner de manifiesto un arte mucho tiempo puesto al margen, son los representantes de la época elegida y en cuyos trabajos dramáticos encontramos la semilla y el fruto del teatro de lo absurdo, del teatro de Bertol Brecht y del teatro popular magrebí, todos regados por una visión renovadora en diferentes niveles.

Aunque entre los dos españoles exista una diferencia de edad de diez años, y esté por su fecha de nacimiento más cerca, aunque sus teatros sean distintos entre sí, como distintos son sus concepciones del fenómeno dramático o de la relación funcional entre drama y sociedad, e igualmente desapareja la evolución interna de sus respectivas dramaturgias. Tanto el uno como el otro vinieron a coincidir en su

primera aparición como dramaturgos en la misma empresa de demolición del teatro de la apariencia que dominaba la escena española durante la primera mitad del siglo anterior (S. XX) y cuya función social y política implícita era de una droga y una venda que adormeciera y cegara la conciencia nacional, traumatizada por la recién guerra civil, desviándola de la realidad y encapsulándola en los paraísos artificiales del benaventismo decadente.

A.Alloula, el dramaturgo más joven – como es joven el teatro a que defiende- y a quien consideramos en Argelia y en todo el Magreb, como el autor de una de las obras más fuertes y de las más populares del teatro argelino. Experto en Sheakespeare, Brecht o Sidi ‘Abderaĥmane al-Maÿdub, ha aprovechado de la experiencia de los demás- tanto árabes como europeos- para intentar un salto peligroso pero no imposible en el desarrollo del teatro argelino que quedaba – y por mucho tiempo- encasillado en las teorías de lo clásico inproductivo para reivindicar profundamente sus raíces, su cultura, su lengua: el árabe popular en el cual siempre había escrito.

Para completar este cuadro procedemos a la presentación de las tres obras, núcleo del corpus de análisis, sin abarcarnos en un estudio argumentativo alguno; estudio que tendrá lugar en los capítulos que siguen.

1.4.1. *Historia de una escalera*

Historia de una escalera recibe el premio y es estrenada en el Teatro Español de Madrid el 14 de octubre de 1949. El nombre de Buero Vallejo ha saltado de la noche al día a la fama, a la notoriedad. Toda la crítica reconoce los méritos indiscutibles de la obra, su afán renovador, su calidad literaria y la intencionalidad de conseguir un teatro social moderno y con los problemas de una España que anhelaba recuperarse, en el interior y en el exterior, de tantos problemas arrastrados durante más de medio siglo.

Historia de una escalera significaba para Buero Vallejo, Antonio la consagración definitiva. Esa consagración que a otros autores les cuesta muchos y continuados estrenos. Le había bastado una obra para ser reconocido –unánimemente- como primer autor del teatro español. Pero esa consagración significaba aún más: la

revitalización de la escena española y, al mismo tiempo, la revitalización del público español.

Según señalaba Torrente Ballester, en aquella época

El público madrileño, harto de convenciones teatrales, acudía a las representaciones de *Historia de una escalera* a contemplar algo más hondo que la realidad. Iba a ver la verdad, sencillamente. 94

Y la verdad de Buero Vallejo estaba allí, en las páginas encendidas de su obra, en la fuerza y sinceridad de sus diálogos, en todos los matices que había sabido emplear para la obra de su consagración.

El éxito del drama es tan arrollador, con una asistencia tan masiva de público, que por primera vez en la historia de aquel teatro son suspendidas las representaciones previstas del *Don Juan*.

Aquella noche del estreno, Buero Vallejo, Antonio celebra el éxito junto a unos fieles amigos. Ha entrado en el teatro «por la puerta grande», y su senda literaria está ya marcada para siempre por el destino. Continuará con su gran afición a la pintura; pintará en ocasiones, cuando le apetezca, como un recuerdo del pasado. Pero el presente -y también el futuro- tiene ya el terrible veneno del teatro con todas sus dificultades, con sus éxitos y sus fracasos, con sus alegrías y sus amarguras.

1.4.1.1. Resumen del argumento

Historia de una escalera es una obra donde se analiza la sociedad española con todas sus injusticias, mentiras y violencias.

Acto primero

En el acto primero vemos la escena del cobrador de luz y los vivibles problemas económicos de la vecindad, con una excepción : Don Manuel. Es la presentación de los personajes con sus características y sus limitaciones.

39TORRENTE BALLESTER, Gonzalo en MATHIAS, Julio, op.cit, p.33

Para terminar con este primer acto, Fernando se encuentra con Carmina y la expresa el amor que siente y ha sentido por ella diciéndola todos los planes de futuro que tenía para ambos. Parecería que una pareja se forma.

Acto segundo

Este segundo acto ocurre tras 10 años, en los que han cambiado mucho las cosas en el edificio de la escalera.

Muchas personas ya han fallecido como Asunción, Don Manuel y por último Don Gregorio.

También las parejas se han casado, (pero no con los novios antiguos) y han formado nuevas familias, como Fernando y Elvira, tienen un bebé; Urbano y Carmina que se hicieron novios enfrente del casinillo, aunque debido a estos nuevos emparejamientos el ambiente entre la gente ha empeorado por que ahora se llevan mucho peor y se siente un gran rencor.

Rosa y Pepe siguen de novios a pesar del mal trato que éste da a Rosa y de que el señor Juan no se hable con su hija por los rencores del pasado. Don Juan sigue preocupado por su hija y tiene noticias de ella por Trini.

Acto tercero

Este tercer acto continúa después de 20 años, en los que han pasado muchas cosas, además de las que se suponen, como la del envejecimiento de las personas y el fallecimiento de alguna de ellas.

También aparecen nuevos vecinos que se quejan de los antiguos inquilinos y los dueños del edificio, pues los menosprecian por su categoría social. El edificio de la escalera también ha cambiado, por ejemplo, el cambio de los cristales de las ventanas, las paredes están un poco más blancas, hay timbres en las puertas.

Fernando y Elvira ya tienen dos hijos Fernando (hijo) y Manolín, el menor, las escenas se repiten más o menos de la misma manera que en el segundo acto en cuanto a las aspiraciones de Fernando hijo.

Además ocurren otras cosas como, el noviazgo de Fernando (hijo) y Carmina (hija) repitiendo de esta manera la historia de sus padres. Al enterarse los padres de Fernando y de Carmina de eso, éstos se enfadan y entran en una grave discusión que acaba por reproches y viejos rencores que salen al aire. Pero a Fernandito no le importa y a espensas de sus padres los dos jóvenes se aman en el casinillo.

La Señora Tártara.

Nieva escribió esta obra en el verano de 1969, en Roma, junto con *La carroza de plomo candente* y *El rayo colgado*, en unas circunstancias extrañas, relacionadas con la magia y el espiritismo.

La señora Tártara ha sido publicada hasta el momento en cuatro ocasiones⁹⁵ y presenta dos versiones distintas que ofrecen algunas variantes dignas de mención. La primera versión es la publicada por Primer Acto, a pesar ser posterior a la de MK. Esta y las siguientes mantienen el mismo texto ya modificado por el autor con vistas al estreno.

Fue estrenada el 3 de diciembre de 1980 en el teatro Marquina de Madrid, pero, por diferentes avatares, la obra estuvo sólo cuatro semanas en cartel a pesar de recibir el Premio de la Crítica de ese año.

Es la segunda obra incluida en el apartado del Teatro de Farsa y Calamidad y una de las más significativas del teatro de Nieva. Es la única que K. Gorna Urbanska traslada desde este grupo de Farsa y Calamidad al que ella denomina Obras Apocalípticas. Todas las demás proceden del Teatro Furioso. Esta adscripción se justifica por el final apocalíptico y trágico que ocasiona la muerte de los personajes y por la presencia de la Señora Tártara, un personaje «entre-verado» que simboliza la muerte. Ya el propio Nieva incluyó esta obra dentro del Teatro Gótico y es también un claro ejemplo de este tipo de teatro.

La señora tártara surge de la pluma de Nieva a partir de la 'lectura de varias obras del melodrama francés, en ediciones de la época del «boulevard du crime», en cuyo espacio se integran las referencias autobiográficas.

⁹⁵ FRANCISCO PEÑA, Juan, (1996): *La señora tártara*, Ed Espasa Calpe, Madrid, p.89.

La obra que dio pábulo a las primeras escenas de «La señora tártara» era un melodrama cuyo nombre ni siquiera recuerdo, ni sus autores, (...) lleno de peripecias románticas, apariciones, venganzas. En lo único que mi obra se parece al «nido hecho» es que su protagonista, Ary, era un médico de una pequeña villa alemana, que se sacrificaba por sus pacientes y tenía una madre con mucho carácter, muy recapacitosa y muy digna. Esto la hacía parecerse a mi madre y identificaba con el médico lleno de agobios, en esencia los de la juventud.⁹⁶

El personaje de la Señora Tártara surge también de la transformación artística de la realidad. Nieva escucha este nombre en una conversación que mantiene con el yerno de Rambal y con Antonio Gala. Repetían algunas frases de melodramas y uno de ellos decía: “¡Qué maravilla, qué esplendor, qué variedad de disfraces, qué señora tártara!» La frase se queda grabada en la mente de Nieva.

La señora tártara es una obra en la que mezclan con excepcional particularidad los aspectos vividos, sentidos y sonados con la aplicación de las formas literarias de las vanguardias, entre el surrealismo y el absurdo, pero donde subyace un tono de auto sacramental, alegórico y profundo, aunque, como siempre, al final domine la ambigüedad y la falta de solución. En la contraportada de una de las ediciones afirma Nieva:

Una cierta forma de progreso, que es ya un ideal dccimonónico, amenaza incluso con destruir la naturaleza que nos rodea. El mundo padece un cancer y este cancer es el hombre actual, endemoniado de ingenia y de ambición materialista, que no sabe muy bien a donde va ni que le espera. ⁹⁷

De estas palabras se puede deducir un cierto tono moralizante, y es posible que más de un lector así lo vea, aunque Nieva pretende negarlo al no aportar ninguna solución a la obra.

Esta obra de «farsa y calamidad» termina mal, en toda consecuencia. Es un final muy pesimista: el hombre siempre será vencido por la tentación y el error,

⁹⁶Ibid, p 94.

⁹⁷Ibid, p95

cualesquiera que sean sus intenciones, buenas o malas. No aporta la menor solución."⁹⁸

1.4.2.1. Resumen del argumento

En casa de Mirtila, un interior pobre pero gótico, se presenta el joven Pertinax de Bosqueleandro, huyendo de la policía. Pregunta por Ary, hijo de Mirtila, que no está en casa. Dialogan sobre la necesidad que Mirtila y Ary están pasando mientras esperan que caiga el pan en un cajón. Se presenta Ary que viene de curar a un enfermo y que no ha cobrado nada por la acción. Su madre se lo reprocha. El pan sigue sin llegar mientras Mirtila se lamenta de su miseria. Unos golpes indican que en la puerta de la casa se está clavando un letrero de «se vende». Ary duda de la justicia y Pertinax le recrimina sus vacilaciones.

En esto, entra Firmamento, tío de Ary, viejo, rico y conservador, que es el nuevo propietario de la casa. Reprocha a Ary su miseria por no cobrar sus actos y le ofrece un sueldo si, con su inteligencia, consigue alargarle la vida. Firmamento insiste en sus peticiones denunciando a Mirtila las compañías poco recomendables de Ary: “una tropa de arrapiezos románticos con las capas llenas de viento”.

Pertinax abandona la escena recomendando a Ary que resista la oferta de Firmamento, pero éste informa a Mirtila de que Ary está enamorado de Pasimina, hermana de Pertinax. Ary lo niega y desprecia a Firmamento, quien ataca de nuevo extrayendo una piedra de la pared de la casa, lo que provoca un estremecimiento del edificio. Firmamento utiliza el argumento de esta piedra, llamada del «paragone», para demostrar la necesidad de conocer las raíces de pasado si se quiere vivir en el futuro. Firmamento sale mientras entran Cambicio y Denario, dos compañeros de Ary en el partido de la Luna Democrática, con un pastel de pescado para Mirtila. Descubren las dudas de Ary y se van preocupados. Mirtila tira el pastel porque dice que huele mal. Su madre le presiona y Ary se queda sumergido en las dudas: *¿Dónde estoy que ya no me encuentro?*⁹⁹

⁹⁸ Ibid,p97

⁹⁹ NIEVA MORALES,Francisco,(1991) : *Teatro completo*,ed.M.K, Castilla la Mancha,p.144.

La segunda parte, Iras una sencilla «pausa» y «continuación», se abre en el albergue del Ratón Manchado, donde Cambicio y Denario han convocado a Ary. Ary, en un rincón escucha la conversación de Cambicio y Denario, que parecen no verle, sobre los grupos políticos y la juventud. Entran Pasimina y su padre, el marqués de Bosqueleandro, quienes también ignoran a Ary. Leona, la criada del albergue, sirve un conejo a Cambicio y Denario, pero del recipiente sale un gato vestido de bufón y el marqués se desmaya. Pasimina queda frente a Ary. Aparece de repente Pertinax que coloca su brazo entre los dos y Ary descubre que todos le veían. Pertinax, Cambicio y Denario acusan a Ary de traidor y este, dudando siempre, les desdeña. Todos salen menos Ary y Leona.

En este momento, cambia la escena y aparece, grandiosa y extravagante, la Señora Tártara, quien dialoga con Ary y le descubre que su desdén hacia los demás se convertirá en un arma mortal. Ary la cree un hombre, pero Leona la ve como mujer. Viene Firmamento deseando hacer negocios con la Señora Tártara. Firmamento desprecia a Ary y le confiesa que le ha denunciado ante la policía. Entran después Pasimina y el marqués. Ary pide la mano de Pasimina pensando que solo el amor puede evitar que su desdén mate a los demás. Pertinax, Cambicio y Denario, que han oído la petición le consideran un traidor. La presencia de la Señora Tártara, a la que todos alaban, parece calmar la situación. Ary desea que nadie piense porque sabe que su pensamiento es mortal para los demás, pero Firmamento se opone y muere. Cambicio y Denario han empezado a pelearse con unas espadas. Ary se considera culpable. Pasimina le defiende ofreciéndole su vida elegante y superficial, y muere a continuación. Bosqueleandro se lanza, acusador, sobre Ary, y muere también. Pertinax acusa nuevamente a Ary y le amenaza con una pistola. Ary, a quien no le importa morir, cree que la pistola que le apunta es falsa y le ofrece a Pertinax otra verdadera. Pero este no lo cree. Sin embargo, tiene miedo de matar a Ary y se dispara a sí mismo. Muere. La Señora Tártara ha triunfado. Aparece en su silla el cadáver de Mirtila. Sólo queda Leona, la sencillez y la inocencia, quien se convierte en la única válvula de escape para Ary. Ary deberá permanecer con Leona siguiendo una vida rutinaria y aburrida, en crepúsculos de sangre tediosamente repetidos.

1.4.3.Laÿwad

Significa en su sentido literal « Los generosos ». En cierta medida resume la idea central, la esencia de la obra. Es un fresco de la vida cotidiana o de algunos momentos de la vida de las masas laboriosas, de las pequeñas gentes, de los paisajes « humanos » de todos los días. Este fresco cuenta y revela precisamente cómo estos « anónimos », estos « humildes », estos « inadvertidos » o dejados aparte son generosos, cómo asumen con optimismo y profunda humanidad los grandes problemas de la sociedad, por su puesto dentro de sus límites.

Laÿwad recibió en el primer festival del teatro profesional, en octubre de 1985, el premio de mejor espectáculo, de mejor texto y el primer premio de interpretación masculina para Sirat Boumediène- muerto también-. Una mención especial del jurado le fue otorgada también en las jornadas teatrales de Cartago(Túnez) en Noviembre de 1985.

1.4.3.1. Resumen del argumento

En una plaza al aire libre comienza el espectáculo con una canción muy significativa por parte de un cantante-narrador (generalmente, este papel lo atribuimos a Haymour) en ella se pone de manifiesto los méritos del basurero a quien se desprecia generalmente sin razón válida.

El narrador, una vez su canción terminada deja el espacio a Er-Rebui, herrero de profesión y muy respetado por todos los que le conocen. Por esta apreciación le encargamos para intentar convencer a los responsables encontrar una solución al problema de los animales del parque. Su contacto con diferentes responsables resulta infructuoso, cosa que le anima para actuar por si-mismo echando una mano a los pobres animalitos con la complicidad, al final, del guarda del parque.

El narrador hace otra aparición con otra canción en que alaba al albañil antes de liberar el lugar escénico a Akli y Menuar dos amigos íntimos que trabajan en un colegio.

Akli informa a Menuar de un proyecto suyo para ayudar al desarrollo de las ciencias en su colegio: quiere ofrecer su esqueleto. Oposición clara por parte de Menuar que termina por respetar la última voluntad de su amigo y ambos inician un

proceso administrativo y jurídico muy complicado hasta que las instituciones consultadas aceptan la donación.

Diez años más tarde, Menuar está con una maestra que da clase sobre los « huesos »; son los « huesos » de Akli que el amigo intenta presentar pero tiene, primero, que explicar a los niños cómo los sacó de la tumba y también presenta al difunto Akli. El cuadro se termina con una clase colectiva dada por la maestra y Menuar sobre los huesos.

Cada cuadro se inicia siempre con una canción del narrador, una canción dedicada al jubilado.

Pero Djelloul el reflexivo- protagonista del tercer y último cuadro- sigue trabajando, ocupándose de la educación de sus hijos, es un buen pedagogo, sabe siempre cómo pasar el mensaje y comportarse con los demás tanto en el trabajo como en la calle. Pero tiene una debilidad: es irritable. En seguida se deja llevar por la ira y lo echa todo a perder. Pasa su tiempo entre cadáveres y se entretiene con ellos. Está a punto de perder los nervios y para evitarse lo peor, sale del depósito y se pone a correr por los pabellones del hospital. Los empleados lo califican de todo y todos evocan las razones de su estado mental. Al espectáculo se juntan vivos considerados como muertos y enfermos que no gozan de ninguna distracción. Todo termina con un llamamiento a la razón de Djelloul y su regreso al trabajo.

Tal como había empezado, la representación termina con otra canción del narrador en que se lamenta sobre la situación de Sakina la zapatera.

Capítulo II

La renovación dramática

Introducción

1º: El tema

- I.1. La tragedia
- I.2. Las Vías dramáticas
 - 1.2.1. Realismo histórico
 - 1.2.1.1. Pasado/presente
 - 1.2.1.2. Futuro/presente
 - 1.2.2. Realismo Social
 - 1.2.3. Realismo Simbólico
- I.3. Las deficiencias físicas
- I.4. El cronotopo simbólico
 - 1.4.1. El espacio
 - 1.4.2. El tiempo

2º: El lenguaje

- 2.1. La concepción teatral de Francisco Nieva
 - 2.1.1. Artaud en Nieva
 - 2.1.2. El Teatro del absurdo y Nieva
 - 2.1.3. La influencia del Barroco en Francisco Nieva
- 2.2. El teatro nieviano
 - 2.2.1. Teatro furioso. Teatro de farsa y calamidad
 - 2.2.2. Teatro de crónica y estampa
- 2.3. El objeto poético
 - 2.3.1. El objeto poético de Francisco Nieva
 - 3.1.1. Francisco Nieva y el lenguaje popular
 - 3.1.2. Francisco Nieva y el género chico
 - 2.3.2. Ruptura del sistema
 - 3.2.1. Rupturas de contenido o de lo psicológicamente esperado
 - 3.2.2. Ruptura de un sistema de representaciones
- 2.4. El humor

3º : La puesta en escena (La halqa)

- 3.1. La halqa
- 3.2. Definición
 - 3.2.1. La plaza en Argelia
 - 3.2.2. La plaza en Europa
- 3.3. El papel de la “halqa”
 - 3.3.1. Espacio público, comunicación y patrimonio oral
- 3.4. Las diferentes “halqas”
 - 3.4.1. La halqa literaria (de los narradores)
 - 3.4.2. La halqa sanitaria
 - 3.4.3. la halqa zoológica
- 3.5. El “hlayqi”
- 3.6. Alloula y el teatro halqa

Introducción

El siglo XX puede definirse como una de constantes transformaciones marcada por la rápida evolución de las culturas, el avance de las ciencias, la alteración de las corrientes ideológicas y la versatilidad de las tendencias artísticas. A estos cambios producidos a lo largo del siglo anterior contribuyen diversos fenómenos socio-históricos.

El siglo anterior ha sido marcado por las dos contiendas mundiales con la barbarie y el desprecio de la vida humana que éstas llevan consigo. Los dramaturgos que sufrieron las consecuencias de las diferentes guerras por el mundo, tenían que poseer una mente y una sensibilidad muy separadas de aquéllos que empezaron a escribir más tarde. Los temas hacia los cuales se vuelcan los primeros citados se nutren de las mismas fuentes de la historia alimentadas por una experiencia llena de dolor.

El teatro se ha desarrollado hasta aquí por unas cauces tradicionales. Se ha abierto en una búsqueda de nuevos valores estéticos, antes de ficción y nuevas fuentes de inspiración. En la palabra “vanguardia” –término que aplicamos tanto al teatro europeo como magrebí (المسرح التقدمي)- está contenida la avanzadilla experimental para el descubrimiento de nuevos horizontes y caminos. El teatro de hoy debe ser considerado en su historia, proyectado desde ella, aunque recogiendo las líneas fundamentales en que se separa de la tradición, porque, quiérase o no, es un fenómeno cultural y solamente dentro de este aspecto puede recoger lo político, lo social, lo religioso o cualquier otro punto de apoyo.

La representación teatral en los últimos años está definida por lo que llamamos “triángulo de fuerzas” que se apoya en los componentes básicos del teatro: el tema, la palabra escrita por el autor, y la escena, la representación imaginada por el director. Si uno de estos factores es más débil que los demás, se produce un desequilibrio que amenaza seriamente la labor artística del teatro. De ahí proviene en realidad, toda crisis teatral; la deficiencia o ausencia de uno de esos tres factores.

En una época bien determinada por unas circunstancias socio-políticas los autores han evidenciado en el escenario sentimientos y deseos de fácil calado en la expectante masa popular. El espectador espera que le muestren en el escenario lo que él siente y presiente y lo que a veces, por miedo o por ignorancia, no se atreve a confesar.

Por las mismas circunstancias e iniciado por unos autores, se convierte al teatro en ideal caballo de batalla para inculcar en la gente afirmaciones y negaciones, ideas y tendencias de las más variadas características. El gran tema del teatro es el hombre y en el hombre se concretan y completan todos los sustentos de la historia, los que la determinan y los que la continúan.

Decir lo que es nuevo en el teatro de la segunda mitad del siglo anterior- tanto español como argelino- no es empresa de fácil realización. Podríamos estudiar y clasificar a los tres autores elegidos para llevar nuestra investigación relacionándolos con los componentes básicos de la obra dramática: el tema, el lenguaje y la puesta en escena.

Para no caer en la trampa de la repetición y de las semejanzas abusivas, intentamos una distribución pareada- procedimiento puramente metodológico- relacionando a cada escritor con uno de los componentes del drama citados más arriba. Así, nos preguntamos cuál es el tema dominante en el teatro de Buero Vallejo, Antonio; a qué lenguaje acudió Francisco Nieva para expresar su pensamiento y sus sentimientos y, terminamos con el teatro “halqa” que Abdelkader Alloula experimentaba en sus últimos trabajos.

1. El tema

La obra de Buero Vallejo se nos presenta hoy, tras de más de cincuenta años como el granado fruto de uno de los más notables autores del teatro español; esa extraordinaria producción ha dejado en el teatro español una perceptible huella.

Buero Vallejo ha llevado a cabo una labor que sin duda supera los límites del teatro para construirse en la ejemplar actitud moral de un creador que mantuvo una posición crítica insobornable en la cerrada vida de la posguerra y que ha puesto igualmente en cuestión las deficiencias que padece la sociedad democrática. Todo

ello desde el teatro, con piezas situadas en la más precisa actualidad o en momentos transcurridos tiempo atrás; en países que tenían un nombre imaginario o en ciudades de proximidad reconocible para el público; en cualquier caso, en un espacio y en un tiempo que remitían al lector/ espectador a aquéllos con los que a diario había de enfrentarse y a unas dificultades que eran las suyas. El teatro de Buero ha venido entretejiendo simultáneamente distintos planos significativos (éticos, sociales, políticos, metafísicos) organizados de muy diverso modo gracias a una permanente indagación estética, por lo cual goza de un alcance que ha supuesto una presencia innegable en la evolución de la escena española.

Los temas claves del teatro de Buero podríamos encontrarlos en el paso del tiempo y su noción corruptora en el problema de la frustración, la búsqueda de la verdad y la necesidad de la rebeldía. Los personajes de Buero suelen tener defectos físicos. Dos de las piezas más importantes de Buero, *En la ardiente oscuridad*¹⁰⁰ y *El concierto de San Ovidio*¹⁰¹, tienen como protagonistas a un ciego. *En Hoy es fiesta*¹⁰² aparece una sorda y en *Las cartas boca abajo*¹⁰³ una muda. El tema de la sordera, como símbolo de la ceguera espiritual, está también tratado en *El sueño de la razón*¹⁰⁴. *En Historia de una escalera*, la realidad del tiempo destructor era, no sólo una atmósfera que pesaba sobre los personajes, sino de hecho el protagonista principal de la obra que se llevaba arrastrando con su fuerza aniquiladora a los pobres seres humanos condenados a vivir en un horizonte sin esperanzas y con límites demasiado conocidos. Fernando en “*Historia de una escalera*” lo señalaba así:

!Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años... sin que nada cambie. Ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a fumar aquí, a escondidas, los primeros pitillos... !Y hace ya diez años! Hemos crecido sin darnos cuenta, subiendo y bajando la escalera, rodeados siemore de los padres, que no nos entiendan, de vecinos que murmuran de nosotros y de quienes

¹⁰⁰ Esta obra se estrenó en Madrid, la noche del 01 de Diciembre de 1950, en el teatro nacional María Guerrero.

¹⁰¹ Parábola en tres actos. Esta obra se estrenó el 16 de Noviembre de 1962, en el teatro Goya de Madrid.

¹⁰² Esta obra se estrenó la noche del 20 de Septiembre de 1956, en el teatro María de Guerrero, de Madrid

¹⁰³ Tragedia española en dos actos y cuatro cuadros. Esta obra se estrenó el 15 de Noviembre de 1957, en el teatro Reina Victoria, de Madrid.

¹⁰⁴ Fantasía. Esta obra se estrenó el 6 de febrero de 1970, en el teatro Reina Victoria, de Madrid.

murmuramos...buscando mil recursos y soportando humillaciones para poder pagar la casa, la luz...y las patatas. (Pausa.) Y mañana, o dentro de diez años que pueden pasar como un día, como han pasado esos últimos ¡ Seria terrible seguir así! Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio, haciendo trampas en el contador, aborreciendo el trabajo..., perdiendo día tras día!¹⁰⁵

Como obra acabada- hablamos de "*Historia de una escalera*"- es una de las más conseguidas de Buero, pero donde el tema de la frustración adquiere una mayor fuerza trágica es *En la ardiente oscuridad*. Esa frustración llega en *El concierto de San Ovidio* a convertirse en el tema de la rebeldía. La frustración física o social tiene que conducir a la rebeldía e indirectamente a la revolución. En esta obra se plantea la rebeldía ya consciente, de hombre adulto que mira cara a cara su carencia, su frustración en lo que tiene de falta y de culpa. Carencia que le lleva a enfrentarse no sólo con su propia problemática de hombre solitario sino con la situación de los otros, sus semejantes y sus enemigos, es decir, en todo lo que tiene de rebeldía dentro de una sociedad, de rebeldía social.

Para llevar a cabo esta enumeración – de temas - nos apoyamos en los más reconocidos estudiosos de la obra de nuestro dramaturgo: Ricardo Domenech, Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco – por no citar sino a éstos - que ve:

Que la dificultad parte de que uno ha sido el fondo de todo el teatro bueriano a lo largo de su obra – los problemas del hombre de nuestro tiempo-, y una ha sido también la forma de expresión dramática de estos problemas – la tragedia-¹⁰⁶

Partiendo de esta síntesis podemos decir que el núcleo o el pilar de todo trabajo dramático bueriano es el “Hombre” cuyo sufrimiento transformó al dramaturgo en un defensor incansable de lo humano consagrándole todas sus preocupaciones e inquietudes a lo largo de más de medio siglo.

¹⁰⁵ BUERO VALLEJO, Antonio,(1994) : *Obra completa*, Espasa Calpe, Madrid, pp12 y 13.

¹⁰⁶ PACO, Mariano de,(1987) : “*Introducción a su edición de BUERO VALLEJO, Antonio. Lázaro en el laberinto*, Espasa Calpe, Colección Austral, número 29, Madrid, p.10.

Hablar de Buero Vallejo es, sobre todo, hablar de su obra, una obra extensa, variada, que ha sabido adaptarse a los cambios históricos, que ha querido ser siempre actual o contemporánea. Angel María de Lera en uno de sus trabajos dice que:

Buero «es el primero que surge en el teatro y el que sitúa al género en la realidad de la vida española: el que se hace portavoz de la congoja soterrada de su sociedad, con un sentido crítico y rigurosamente ético: el que eleva, por ello, el sainete a la categoría de drama y, a veces, de tragedia; y el que, en fin, superando en gran parte las limitaciones que le son impuestas, pone acentos de verdad y autenticidad en sus personajes»¹⁰⁷

Nos encontramos, en efecto, ante un firme y complejo propósito en un autor joven y novel que, sin embargo, sabía muy bien que pretendía. Afirmación sostenida por otro crítico, Francisco Ruiz Ramón que señaló:

Buero, desde el principio de su carrera, decidió no una, sino dos cosas a la vez: atenerse, ciertamente, a la realidad, a toda la realidad, costara lo que costara, pero [...] no para reflejarla en el escenario, al modo del realismo tradicional, sino para ponerla en cuestión.¹⁰⁸

Este cuestionario lo encontramos en “*Historia de una escalera*”¹⁰⁹ primer drama estrenado en 1949 y de que decimos que el impacto que produjo en el teatro español fue enorme. Se puede decir, sin temor a equivocarnos, que fue la obra que introdujo un cambio rotundo y definitivo en la trayectoria decadente y sin significación ni profundidad humana que llevaba el teatro español de postguerra. Torrente Ballester, a este propósito, dice: *Historia de una escalera* “*reveló a un dramaturgo, el más ambicioso de los actuales cultivadores del teatro en España*”. ¹¹⁰

Ambicioso no sólo técnicamente sino también en cuanto al fondo, o sea en la materia, en la que se refleja el espíritu agónico, lleno de preguntas y exploraciones constantes acerca del último sentido de la vida y del hombre.

¹⁰⁷ LERA, María Angel de «Buero Vallejo y la literatura de la posguerra». ABC. 11 febrero 1971.

¹⁰⁸ RAMON, RUIZ, Francisco, (1984): “*De el sueño de la razón a la detonación (breve meditación sobre el posibilismo, en Mariano de Paco, ed, estudios sobre Buero Vallejo, Murcia, Universidad, p 129.*

¹⁰⁹ Historia de una escalera no es sino la historia de España en que el dramaturgo se pregunta sobre lo que ocurrió y lo que ocurre en su país. (Trabajo de nuestra tesina de Magisterio).

¹¹⁰ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, (1957): *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, p.101.

La crítica, al siguiente día del estreno, elogiaba intensamente al nuevo dramaturgo y a su obra. Con *Historia de una escalera* se restauraba en el teatro español “lo trágico”, que, desde García Lorca hasta esta fecha de 1949, había desaparecido de los escenarios españoles. Con *Historia de una escalera* comienza el teatro serio, de denuncia social, de compromiso del escritor consigo mismo y con la sociedad. Teatro amargo, duro, que plantea problemas y no los resuelve y que obliga al espectador a enfrentarse con ellos. La escena recobra así una savia nueva y joven. Ricardo Doménech, en una de sus notas escribió:

Con el estreno de *Historia de una escalera* “se acabaron las bromas”. El premio Lope de Vega de 1949 era un “vamos a hablar en serio” frente al “vamos a contar mentiras” del teatro en boga¹¹¹.

Mariano de Paco que realizó una edición excepcional de *Estudios sobre Buero Vallejo*, en la introducción dice:

En el teatro convencional y evasivo que entonces se cultivaba Buero dio entrada a una perspectiva distinta, a un propósito diferente de llevar a los escenarios con un nuevo sentido de la vida y los problemas cotidianos, contemplados en su más honda dimensión, por lo que la apariencia realista y la crítica social están dotadas de penetrante simbolismo y poseen una inequívoca dimensión metafísica. Desde entonces, Buero Vallejo, Antonio ha venido haciendo un teatro trágico que expresa el desgarramiento interno del hombre entre las limitaciones que padece, los condicionamientos que la sociedad le impone y sus propias miserias y deseos...*Historia de una escalera* ha tenido un mayor significado porque supuso un cambio radical respecto al teatro de la década anterior...Porque Buero Vallejo es el creador de un sistema dramático total, pero abierto...por medio de la reflexión trágica acerca del ser humano y de su costoso empeño para lograr la libertad y alcanzar la verdad.¹¹²

Este testimonio nos parece realmente esclarecedor y se impone como guía para nuestra investigación. En efecto, en esta observación aparecen los diferentes puntos que pensamos desarrollar o las diferentes preguntas que se plantean por sí-

¹¹¹ DOMÉNECH, Ricardo, 1971: *El Concierto de San Ovidio, El Tragaluz*. Edición, clásicos Castalia, Madrid p.13.

¹¹² PACO, Mariano de, (1984): *Estudios sobre Buero Vallejo*. Universidad de Murcia, pp. 9-10.

mismas y a que intentamos aclarar a lo largo de nuestra indagación: el realismo, tanto simbólico como histórico o social, bajo forma trágica, es lo propio del teatro de Buero Vallejo.

Buero Vallejo inició su labor literaria en la primera posguerra¹¹³, cuyos acontecimientos políticos, sociales y culturales vivió con intensidad. De ahí que este autor mantenga siempre dos convicciones, que son fruto de dos necesidades imperiosas y aparecen en los grandes autores de esa época literaria: de una parte, el deseo de que el teatro no constituye un género minoritario, cerrado a un público culturalmente selecto, sino que sirva para trazar un puente entre todos los miembros de una sociedad que, tras la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, necesita más que nunca la solidaridad y la comprensión mutua. Esta convicción, que ya había mantenido Federico García Lorca en sus grandes dramas de los años treinta, será una constante en la concepción dramática del autor y en la de los dramaturgos de posguerra que, de una manera u otra, siguen a Buero.

La otra convicción no es menos exigente: aun partiendo de que el teatro debe llegar a todos, no por ello debe renunciar a la búsqueda de nuevas técnicas ni reducirse a esquemas repetidos mecánicamente, como ocurría en los años cuarenta. El teatro de esos años repetía la fórmula de la comedia de Benavente, del teatro de humor o de la comedia lacrimógena, sin aportar novedades literarias y sin plantearse los nuevos problemas que acuciaban a las personas. Buero Vallejo, al igual que sentía el ansia de un teatro comunicativo, buscaba con urgencia un teatro que fuera, a la vez, medio de conocimiento del hombre y su entorno.

Yo siempre intento comunicar, intento enfrentar a la gente con su ceguera, intento despertar a la gente de esas cegueras, esas sorderas y esas incomprensiones. Aunque creo que lo que en el fondo intento es interpretarme a mí mismo, todo autor intenta conocerse a sí mismo, yo me intrigo a mí mismo, pienso que lo que me sirve a mí también puede servirle a ellos. El último motor: enfrentamiento con quién y cómo soy¹¹⁴.

¹¹³ Aludimos a la guerra civil y la segunda guerra mundial

¹¹⁴ Parole, revista de creación literaria y de filología. N° 0. Primavera, Verano 1988 p91

En esa cordial apertura y esa búsqueda constante de nuevos caminos reside gran parte de su grandeza literaria y de su herencia para otros dramaturgos más jóvenes.

No se debe tomar simplistamente el carácter de mi teatro, que todos sabemos que es de propensión trágica, como una consecuencia de mis experiencias personales de guerra y posguerra. Aunque estos aspectos hayan influidos en mi teatro¹¹⁵.

Pero Buero es, además, un hombre éticamente comprometido y por ello no se puede entender la persona de Buero sin su obsesión por el “trágico devenir del hombre entero”, hombre angustiado, como él, por su precaria existencia. Teatro es, pues, para Buero, una forma de arte mediante la que se puede compartir su angustia por el hombre con los otros hombres y así encontrar, juntos, unas respuestas a los graves interrogantes del existir del mundo:

Busco el asentimiento de los otros: busco el ayudarlos y el ser ayudado por ellos. El entenderlos y el que ellos me entiendan. La posibilidad de llegar, juntos, a un mayor entendimiento de todo ¹¹⁶.

Sólo reconoce Buero un modo de afrontar el mundo con dignidad dando la cara al “amargo escondido en las cosas”, con la sinceridad que exigen los graves momentos que a Buero y a la sociedad de sus comienzos toca vivir, problemas que el propio autor resumirá más tarde en el estreno de su versión de *Madre Coraje y sus hijos*:

La terrible mezcla de humanidad y de egoísmo a que pueden llegar las personas que no mueren en la guerra y han de sufrir las más penosas deformaciones bajo la presión implacable de un mundo injusto y torpe ¹¹⁷.

¹¹⁵ Quimera, op.cit. p82.

¹¹⁶ BUERO VALLEJO, Antonio, op.cit, p.289.

¹¹⁷ BUERO VALLEJO, Antonio, (1973) : *Sobre teatro, Cuadernos de Ahora*, 79-82, mayo-agosto, p. 17.

Este concepto de teatro, sólo puede ser materializado a través del relato trágico: sólo éste resume y compendia todos los aspectos del existir humano, hasta el punto de afirmar, sin negar el valor de la épica ni el del esperpento,

Si hay un porvenir para el arte dramático, la tragedia- con su riqueza de significaciones, su macerada elaboración de grandes textos, su apolínea medida, su dinámica exploración de formas, su renovada asunción de perfiles orgiásticos y esperpénticos- toma a ser una magna aventura preñada de futuro¹¹⁸.

Sólo la tragedia puede ser ese relato enrollador y lúcido que una a los espectadores en una emoción común, llevándolos a una actitud crítica respecto al mundo que les rodea.

Tal concepto deja escapar lo nuevo en la dramaturgia de Buero. Con ello consigue Buero la superación, en la síntesis, de los dos intentos anteriores de su mismo siglo XX, de romper el perceptible hiato entre los dramaturgos que desean conseguir la renovación de la escena y el público habituado a los espectáculos que no trascendiesen los estrechos márgenes de la ya gastada convención naturalista.

Tales consideraciones tendrían, empero, escaso valor si, como no pocas veces se ha hecho, se atribuyera a la tragedia un sentido cerrado que impidiese la libertad personal. Por ello Buero ha defendido siempre, a pesar de las frecuentes acusaciones de pesimista que ha sufrido, una concepción «abierta» y «esperanzada» de lo trágico.

No creo ser pesimista, mi teatro es de propensión trágica, esto significa, no pesimismo, sino todo lo contrario, la tragedia, aunque aparezca ser pesimista no es así, los autores griegos como Esquilo, afirman que el sentido último de lo trágico no es pesimista, esto se puede advertir o no. La tragedia de apariencia cerrada, tampoco lo es; propone al público que busque caminos, no que no haya caminos; las tragedias, si son tragedias, llevan ro la posibilidad de la superación, aunque no se vea explícitamente en la obra. Así, en *Lázaro en el laberinto*, el protagonista parece no tener solución pero al terminar la obra con él está la esperanza de la chica que está tocando el laud ¹¹⁹.

¹¹⁸ BUERO VALLEJO, Antonio, «De mi teatro», *Romanistisches Jahrbuch*, 30, 1979, p. 208.

¹¹⁹ Parole, op.cit,pp 91 y 92

Antes que nos metamos en el desarrollo de los puntos citados, pensamos que es imprescindible intentar empezar por el punto con que acabamos de cerrar este párrafo es decir por la forma de expresión usada por el dramaturgo y que se presentará como una apertura hacia las vías dramáticas citadas y que se presentan como las líneas vertebradoras de su visión y de su temática.

1.1. La tragedia

Todos estamos de acuerdo para decir que la palabra «tragedia» alude siempre, en cualquiera de los usos que se haga de ella, a lo lastimoso, funesto o terrible, a lo que suscita piedad y conmueve hondamente; en definitiva, a lo patético. No obstante, muchos intelectuales suelen hacer hincapié en la distinción, entre el uso coloquial de la palabra «tragedia» para referirse a toda suerte de infortunios, y su significado crítico-literario como una clase de obra, generalmente una pieza teatral o novela, que encara hondos problemas vinculados a la condición humana y al papel del hombre en el Universo. Si la opinión de la mayoría de los interesados por la terminología converge hacia esta aproximación; nuestra intención ahora es recoger las ideas de Buero Vallejo acerca de la tragedia.

Una de las más reiteradas afirmaciones de Buero Vallejo, Antonio al hablar de su propio teatro es la del carácter trágico que este posee. Toda su producción dramática responde al firme propósito de llevar a la escena la cosmovisión trágica que le es propia y que, al mismo tiempo, le ha parecido siempre el mejor modo de atender a los anhelos e inquietudes del hombre en la sociedad que le ha tocado vivir.

Yo me encontré al comienzo de mi carrera dramática ante un panorama español soberanamente dificultoso. Frente a él, cabía callarse; cabía irse. Otros lo hicieron así. Y cabía, pese a todo, intentar hablar, expresarse¹²⁰.

Así el modo de manifestarse que nuestro autor elige es el del teatro y, en él, acude a la tragedia. Una “tragedia” que sobrepasa lo ordinario y contrapone lo convencional -resumen expuesto más arriba-, caracterizada por su final abierto y

¹²⁰ - BUERO VALLEJO, Antonio, «De mi teatro», *Romanistisches Jahrbuch*, 30, 1979, p. 218.

esperanzador que vierte en un optimismo prometedor. En su discurso de ingreso en la Real Academia Española resumió con claridad cuanto hasta entonces había escrito al respecto:

Numerosas veces he expuesto mi convicción de que el meollo de lo trágico es la esperanza. Afirmación es está abruptamente opuesta a la general creencia de que, mientras hay esperanza, no hay tragedia. La tragedia equivaldría, justamente, a la desesperanza: el hado adverso destruye al hombre. la necesidad vence a sus pobres tentativas de actuación libre, que resultan ser engañosas e incapaces de torcer el destino. Y si eso no sucede no hay tragedia. Un héroe trágico lo es porque asume esa verdad, y en comprenderla reside la única grandeza que le es dable alcanzar ante la desdicha y la muerte. Tales son los más corrientes asertos, que los helenistas, por su constante cercanía a los textos griegos, no suelen respaldar; pero que han sido aprobados por los teóricos de la literatura como generalizaciones evidentes.¹²¹

El teatro bueriano es esencialmente trágico. La crítica lo ha venido señalando habitualmente y con ello se confirmaban las palabras del dramaturgo en artículos, comentarios y entrevistas. Pero hemos de advertir, por ello, que sus planteamientos llegan, realizados de distintas maneras, a cada una de sus obras. Intentar un análisis de toda su creación dramática revela de lo imposible por no decir “una locura intelectual”. Así pensamos elegir unas obras y/o un parcial temporal en que se destacan toda la orientación y preocupación dramáticas de Buero.

La permanencia de los temas citados más arriba y la continuidad de la cosmovisión trágica configuran la esencial unidad de un teatro que se ha ido presentando, sin embargo, con una apariencia multiforme y cambiante, constantemente enriquecida con nuevos elementos y perspectivas.

Partiendo de esta observación y, para ilustrar nuestro trabajo, nos contentamos con los primeros años- los cinco primeros- haciendo -de vez en cuando- un salto hacia otras obras de su producción dramática para intentar una penetración en la dramaturgia de Buero.

¹²¹ - BUERO VALLEJO, Antonio,(1973): *García Lorca ante el esperpento*, en *Tres maestro mire el público*. Madrid, Alianza, p. 133.

Intentar segregar cinco años de actividad creadora en un autor, cuya obra pública se inicia el 14 de Octubre de 1949 con *Historia de una escalera*, y finaliza el 08 de Octubre de 1999 con *Misión al pueblo desierto*, es empresa ya por sí sola harto dificultosa, para que, además, se elijan para ello los primeros años de su vida pública en los que cualquier autor- Buero, repetidas veces- se considera a si mismo un novel. ¿Por-qué, entonces, hemos escogido los cinco primeros años de su vida creativa? Porque creemos- como lo señalaba el dramaturgo mismo-:

En la ardiente oscuridad era lo que llevaba dentro y lo que sigo llevando dentro, Lázaro en el laberinto es En la ardiente oscuridad, La Fundación es En la ardiente oscuridad, El Concierto de S. Ovidio es En la ardiente oscuridad. Ese es mi tema 122.

En esas primeras obras está contenido todo el Buero posterior, sin que ello signifique, por supuesto, que los cuarenta y cinco años restantes sean una monótona repetición de sus primeras obras.

Nos motivan tres convicciones: que Buero Vallejo, Antonio muestra una notoria madurez desde su primera obra estrenada, que Buero Vallejo presenta, en sus primeros años, toda la inquietud, toda la angustia y preocupación por el hombre, en tercer lugar, afirmamos que este dolor por el dolor del hombre lo va a materializar Buero en distintas formas dramáticas, que ya están presentes en las obras de estos primeros años, por lo que es posible considerar cada una de ellas como representante del resto de obras de su misma tendencia.

Esta tercera afirmación es la más comprometida. Porque estudiar la obra de Buero desde este planteamiento – diversas tendencias que van por diferentes vías dramáticas desde el realismo más social e histórico hasta llegar al polo opuesto, puramente simbólico- supone ignorar que el propio Buero niega tal posibilidad. Buero exige para toda su producción una sola denominación: tragedia.

Si la tragedia es la que pone verdaderamente a prueba a los hombres y la que nos da, al hacerlo, su medida total: la de su miseria, pero también la de su grandeza. Buero y para llevar a cabo este intento recurrió a la “realidad” que brota de

¹²² Parole, op.cit, p 89

otra fuente que no tiene nada que ver con la convencional. Es una realidad cruda, enérgica, severa y desnuda de todo adorno superficial y de un tono crítico y testimonial.

La cuestión de la realidad es el mayor deber del dramaturgo. Pero tiene justamente que hacerse cuestión de ella, pues no está resuelta¹²³.

1.2. Las Vías dramáticas

Esta investigación por lo profundo del ser humano y esta visión de la verdad en que se refleja toda la tragedia de la Historia de España ofrecen una imagen fiel, verdadera, de lo que era la sociedad española del momento.

Y ésta es función determinante que tendrán los juicios en la obra de Buero, según la intención que él mismo ha explicitado para su teatro: hacer patente la verdad¹²⁴ como desvelamiento, quitando máscaras que la convención social ha ido fabricando. O, a la inversa, podemos decir que la función veredictiva del teatro de Buero encuentra su instrumento de expresión escénica plenamente adecuado en la escenificación de un juicio: decir lo que tenemos que decir y no lo que quieren que digamos; ver lo que tenemos que ver y oír lo que tenemos que oír. Alrededor de esta triple obligación gira toda la realidad bueriana que el escritor quiere poner de manifiesto.

Por encima de otras denominaciones o caracteres comunes más o menos aceptables, parece haber unanimidad en la identificación del realismo en el teatro de esta época con una actitud ética de búsqueda de la verdad. Ricardo Domenech indicaba en 1963: «*Cada día somos más los españoles que pedimos, frente al teatro de la mentira, un teatro de la realidad*»¹²⁵.

David Ladra señaló no mucho después que

El realismo como concepto deberá evolucionar desde un significado esencialmente estético a una caracterización definitivamente ética de la

¹²³ - BUERO VALLEJO, Antonio,(1973): *Sobre teatro, Cuadernos de Ahora*, 79-82, mayo-agosto,p. 12.

¹²⁴ Verdad es sinónimo de realidad en la dramaturgia bueriana.

¹²⁵ DOMCNECH, Ricardo”*Reflexioncs sobre la siluación del teatro*”,*Primer Acto.núm*, 42,1963, p. 8.

postura de una obra frente a la realidad. Una obra será realista en cuanto clarifique la realidad, no lo será en cuanto la encubra¹²⁶.

En suma, hablando del teatro bueriano podemos decir que Buero intenta sencillamente reflejar la realidad española que le rodea, hasta ese momento olvidada o ignorada por completa, con un sentido crítico. Esta renovación realista, no se presenta de una manera uniforme sino bajo diferentes facetas que el “realismo” mismo enrolla: la historia, lo social y lo simbólico.

1.2.1. Realismo histórico

El teatro histórico es una de las nuevas técnicas aportadas por Buero Vallejo para pasar su mensaje por la aguda presencia de la censura y la vigilancia muy activa del poder en ejercicio. Buero Vallejo, muy alerta por sus maestros - podemos citar a unos como referencia: Miguel de Cervantes, Kant y Ortega y Gasset- por las diferentes lecturas y una experiencia práctica presente, intenta todos los rodeos -y siempre con la sutileza necesaria para esquivar a la censura- para contornar esta red tejida severamente por los servicios de seguridad y los seguidores de los vencedores.

La conocida sentencia de Ortega: “El hombre no tiene naturaleza, sino que tiene historia”, y la visión del tiempo por Cervantes en “*El Quijote*” reflejan la actitud de Buero ante el tiempo como descubridor no sólo de las cosas, como dice Cervantes, sino del hombre como materia y como vehiculado de una tara histórica que sufre y de que es responsable también.

- ¿No lo decía yo -dijo Sancho-, que no se me podía asentar que todo lo que vuestra merced, señor mío, ha dicho de los acontecimientos de la cueva – de Montesinos- era verdad, ni aun la mitad?

- Los sucesos lo dirán, Sancho -respondió don Quijote-; que el tiempo, descubridor de todas las cosas, no se deja ninguna que no

¹²⁶LADRA, David: “*Tres obras y una utopía*”. Primer Acto, n°100-101. 1973, p. 3.

las saque a la luz del sol, aunque esté escondida en los senos de la tierra.¹²⁷ ...

Sino del hombre como materia y como vehiculado de una tara histórica que sufre y de que es responsable también.

La alusión al teatro histórico hace inevitable volver la vista al estreno de 1958 de *Un soñador para un pueblo*, con el que da principio una dramaturgia que rompe en el teatro español con la visión complaciente y convencional del pasado. En ella son esenciales el enfoque crítico y la conexión con la actualidad que hacen de unos textos, a primera vista distantes, dramas que hablan al lector/espectador de su presente inmediato por medio del pasado; manifiesta, pues, otro modo de realismo, que no tiene que ver con un reflejo directo o una captación inmediata pero cuyo principal sentido es el de desvelar la realidad.

La capacidad imaginativa del dramaturgo no se para en esta técnica sino que se proyecta hacia otro modo de ver y analizar los hechos. Queremos, sin embargo, destacar que si la perspectiva histórica de unos hechos sucedidos hace posible la conexión dialéctica entre pasado y presente, Buero utiliza en otras ocasiones lo que denominamos un perspectivismo histórico proyectado hacia el futuro que posee, además de esa relación con lo actual, el valor fundamental de hacernos ver que la esperanza trágica planteada por el autor en sus dramas tiene a veces plena realización, sin quedar reducida a una apertura indeterminada para los personajes o para los espectadores.

Pensamos introducir este apartado por una breve apreciación de R. Doménech que ve que el teatro histórico no es un género dramático, sino sólo una vía dramática, se ha dicho que Esquilo, con *Los Persas*, es quien lo inicia, pero no es posible porque es teatro político, coetáneo a los hechos. Según la teoría de Kott, hay un teatro que sólo tiene de histórico el decorado, “historicismo de las apariencias”, y otro que “la historia es sujeto dramático”, que sería el de Buero.

¹²⁷ SAURA, Antonio(1987): *El Quijote*, II-XXV,ed. EspasaCalpe SA, Madrid.

Buero Vallejo, Antonio, muy influido por unos maestros en el dominio – y a quienes él mismo cita cuando habla de su teatro- chupa de las fuentes de la historia tanto en su sentido convencional como estético para poner de manifiesto su pensamiento y llevar a los escenarios obras que hablan al hombre de su tiempo de los problemas que lo aquejaban.

Todos están de acuerdo¹²⁸ que el dramaturgo que con mayor profundidad y más brillantemente ha ejemplificado el teatro histórico es sin duda, Buero Vallejo que ha estrenado cinco dramas históricos, cuatro con materia española.

- *Un soñador para un pueblo* (1958), dedicada a Machado.
- *Las Meninas* (1961), dedicada a Velázquez.
- *El sueño de la razón* (1970), dedicada a Goya.
- *La detonación* (1977), dedicada a Larra.

Y uno basado en un episodio de la Francia pre-revolucionaria del siglo XVIII (*El concierto de San Ovidio*, 1962).

Junto a un propósito estético que permite, entre otras cosas, al autor liberarse en sus transposiciones históricas de la total fidelidad cronológica, espacial o biográfica respecto de los hechos comprobados, hay también en el teatro histórico bueriano – como lo señalamos - un deseo de conectar el tiempo pasado con el presente, porque cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual.

1.2.1.1. Pasado/presente

Es un tipo de drama muy abundante en el teatro europeo contemporáneo- y por influencia o proximidad en el teatro español-, que toma como asunto el pasado inmediato, estrechamente conectado todavía con el presente del autor y de sus públicos. En estos dramas suele fallar forzosamente una de las características asociada tradicionalmente al género del drama histórico: la distancia o el alojamiento del pasado. El pasado inmediato – casi co-presente- se constituye, sin embargo, en una profundización del presente, con lo cual viene a coincidir en el fondo con una de

¹²⁸ Aludimos a los estudiosos del teatro bueriano.

las dimensiones consustanciales a todo drama histórico: hacer ver la historia – no importa si alejada o próxima – como la profundidad del presente.

No es este el lugar para discutir en qué sentido caben estos dramas del pasado inmediato dentro del campo semántico de la definición “standar” de drama histórico, ni en qué modos desbordan y amplían el contenido de esa definición. Para ello sería necesario redefinir el género mediante el análisis crítico de los principios que fundamentan la noción misma de género. En todo caso la noción misma de género es una noción histórica, y como tal sujeta a la ley del cambio y, en consecuencia, a la interacción constante de la sincronía y la diacronía del sistema. Para decirlo con palabras del gran crítico literario ruso Mikhail Bakhtin:

El género es siempre el mismo y otro, siempre viejo y nuevo al mismo tiempo. Renace y se renueva en cada etapa de la evolución literaria y en cada obra individual. (...) El género vive en el presente, pero se acuerda siempre de su pasado, de su origen. Representa la memoria artística a través del proceso de la evolución literaria. Por ello mismo está en condiciones de garantizar la unidad y la continuidad de esta evolución¹²⁹.

Circunscribámonos a considerar las líneas mayores de fuerza de sus tres primeros dramas españoles, sin entrar en el análisis particular de cada uno de ellos.

Los tiempos históricos respectivos de los tres dramas, por el orden en que los hemos citado, son la España reformista dieciochesca del “despotismo ilustrado”, la España inquisitorial, formalista y corrompida de Velázquez y la España represiva de los años del terror organizado de Fernando VII, la de la vejez de Goya.

En *Un soñador para un pueblo* asistimos al proceso de derrota y fracaso de los sueños reformistas del ministro Esquilache. Sus sueños, llevados a la acción mediante medidas concretas, se fundan en la creencia y en la esperanza ilustrada de que el pueblo, provisionalmente en situación de minoría de edad política, llegará a ser, si le suministraran los medios y la ocasión, mayor de edad políticamente, y podrá comprender y ser dueño de sus destinos, cuando alcance la edad de conciencia que le haga libre por ser responsable. Frente a esta gestión política afirmativa se opone,

¹²⁹ Traducción nuestra de la edición francesa de *La poetique de Dostoievski*, Paris, Seuil, 1970, p 151.

subrepticamente, otra de signo negativo que parte del principio, políticamente establecido e interesadamente inamovible, de que el pueblo es siempre y, por definición menor de edad e incapaz por naturaleza para comprender, y al que, por tanto, no vale la pena educar. Consecuentemente, es lícito y es lógico manipularlo como instrumento ciego, incapaz de transformación interior orgánica, incapaz de lucidez e incapaz de juicio. La única precaución a tomar, dada la peligrosa impredecibilidad del instrumento, es la de controlar su ceguera mediante el uso apropiado de algunos mitos, con función de cebo, como son los del patriotismo nacionalista o la tradición sacrosanta, haciéndole creer – para eso es la propaganda organizada desde arriba- que es él, el pueblo, quien decide por la violencia la marcha de la Historia.

En el drama asistimos al triunfo de la gestión política negativa. Esquilache, para evitar una guerra civil, renuncia al poder y a su sueño reformador, pero no sin desenmascarar a los verdaderos culpables, entregándolos al juicio del pueblo, único que tiene el derecho de juzgar, pero que no los juzgará, porque, manipulado como objeto, se le habrá alienado la capacidad, la oportunidad y el derecho de juzgar.

Un soñador para un pueblo, obra dedicada a la luminosa memoria de Don Antonio Machado, que soñó con una España joven. Ambientada en el Madrid de 1766, y con el marqués de Esquilache, como protagonista, en las acotaciones del decorado inicial, se recuerda que fue el impulsor del alumbrado público en la Villa y Corte. El “Concierto de Primavera”, de Vivaldi crea el ambiente alegre. Ciego: grita, *¡El Gran Piscator de Salamanca*¹³⁰!

Canta letrillas populares contra las reformas del ministro de Carlos III: Relaño y Morón le critican al marqués italiano que en su tierra se podría haber quedado, ya que todo lo que hace es malo.

Bernardo: escuchen sus mercedes:
“Yo, el gran Leopoldo Primero,
Marqués de Esquilache agosto,
rigo la España a mi gusto

¹³⁰ IGLESIAS FEIJOO, Luis, PACO, Mariano de, op.cit, p.765.

y mando a Carlos Tercero”.¹³¹

El ciego de nuevo, ante los embozados: *Hago en los dos lo que quiero, nada consulto ni informo, al que es bueno le reformo y a los pueblos aniquilo.*¹³²

(Esquilache reconocerá que su destino en manos de este ciego). Y el buen Carlos, mi pupilo, dice a todo: me conformo”. Morón: ¡La verdad misma!¹³³

Aparece el Marqués de la Ensenada que habla con Campos, secretario de Esquilache, que comenta la cantidad de locos que da el país, a la luz de los proyectos de obras públicas que se presentan para su aprobación, contesta Ensenada:

No. Es normal. El español es un desequilibrado. En mi tiempo lo aprendí bien, me llegaban cosas así... Nuestro país olvida siempre los favores: sólo recuerda los odios.

Esquilache: ¿Has visto la maqueta? Este Sabatini es admirable. El secreto del buen Gobierno son los buenos colaboradores. Pero no siempre se encuentran y hay que hacerlos.¹³⁴

En *las Meninas* se nos convierte en testigos de un mundo caracterizado por la corrupción moral, la irresponsabilidad individual, la ocultación de la verdad, el formalismo retórico y hueco, el dominio de mitos que no son sino flatus voci (el de la grandeza de la patria, la pureza de la fe, el orden y la felicidad), pero que funcionan como instrumentos de alienación al servicio del orden establecido, que declara como ilegal toda puesta en cuestión del orden y de sus fundamentos, todo conato de rebelión, todo asomo de protesta y todo desacuerdo. En el interior de ese mundo, Velázquez, e intelectual, vive – como él mismo afirma – “*el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos*”¹³⁵

¹³¹ Ibid p.768

¹³² Ibid,p.784

¹³³ Ibid,p.807

¹³⁴ Ibid,p.824

¹³⁵ Ibid,p.830

En la primera parte, el primer personaje Martín, habla al público sobre el fondo del cuadro que constituye el escenario:

No, no somos pinturas. Esculpmos, hablamos o callamos según va el viento. Todavía estamos vivos. (Mira a Pedro) Bueno; yo más que él, porque se me está muriendo sin remedio. Lo que sucede es que "el sevillano" nos pintó a nuestro aire natural y ya se sabe; genio y figura...

Pedro contesta:

¿A quién hablas loco?...,

y responde:

Está casi ciego, pero no sabe que no hablo a nadie...

A reglón seguido dice Martín:

...Se cuentan las cosas como si ya hubieran pasado. ¿No conocen la historia?

(Estamos en Madrid de 1656). Yo finjo muchas, pero ésta pudo ser verdadera. ¿Quién dice que no?"¹³⁶.

Pero esto no basta, Velázquez aprende de Pedro, antiguo modelo de pintor, y representante del pueblo, cuya vida ha consistido en convertir en acto lo que es actitud intelectual en Velázquez, que no basta la voluntad de no pactar. Cuando Pedro muere en la calle a manos de la justicia oficial por haberse rebelado contra la injusticia real; Velázquez rompe el silencio y, asumiendo la muerte de Pedro, dice públicamente la verdad, convirtiéndose en acusador. Su palabra es su acción.

En *El sueño de la razón* Buero sumerge al espectador, por distintos procedimientos de extraordinaria originalidad y riqueza técnicas, en el interior de una conciencia – la de Goya – atrapada en el centro de la férrea y sutil tela de araña del terror que el poder ha tejido, pacientemente, en torno a sus víctimas. Si Velázquez podía luchar cara a cara con un antagonista, que no era naturalmente sólo un individuo, sino un mundo difuso encarnado en individuos que lo significaban; si, del mismo modo, Esquilache luchaba contra un mundo visible también en sus distintos niveles, e, igualmente, encarnado en individuos concretos contra los que era posible una acción, interior o exterior, del protagonista, a Goya, en cambio, se le niega la posibilidad del combate abierto y de frente, pues su antagonista, su torturador, permanece invisible, invisibilidad que lo hace todavía más terrible. Es un mundo sin

¹³⁶IGLESIAS FEIJOO, Luis, PACO, Mariano de, op.cit, pp 846-847.

rostro y sin voz, dentro del cual, y no frente al cual, Goya se debate dándole rostro y voz. Como Goya, el espectador se encuentra atrapado dentro de un mundo que sólo se revela en el interior de la conciencia del protagonista, que es, de consumo, la conciencia de España, la del pasado y la del presente.

La unidad fundamental de los dramas históricos de Buero Vallejo radica en la conexión dialéctica que el dramaturgo establece entre pasado y presente. En el pasado histórico busca Buero – como siempre sucede en todo auténtico drama histórico – momentos de “crisis” cuyas opuestas o conflictivas opciones encarna en personajes individualizados, evitando incurrir en dos errores: el de construir antihistóricamente el pasado, despojado de sus particularidades propias, como simple y pura imagen analógica del presente, y el de presentar el pasado pero, olvidando que éste sólo existe por el presente y desde el presente. Las fuerzas históricas en conflicto que la acción plasma escénicamente, significan simultáneamente, por virtud del marco ideológico de instalación del autor y del espectador, tanto en relación con el pasado como en relación con el presente, y es en esa captación simultánea del doble significado de la acción donde tiene lugar la síntesis dialéctica, puesto que el marco ideológico, homogéneo para autor y espectador, que preside la construcción de la acción y la selección de los materiales históricos, establece, ipso facto, todo un sistema de relaciones de casualidad entre el pasado y el presente. Cuando el drama termina el pasado no se cierra sobre sí mismo, sino que se abre el presente y es en éste donde el espectador debe encontrar las respuestas últimas. Si se nos permite la simplificación, los dramas históricos de Buero plantean una pregunta al pasado, cuya respuesta se encuentra en el presente, y es el espectador a quien se le invita a establecer la relación dialéctica entre la pregunta y la respuesta.

Por otra parte, la originalidad, dentro del teatro contemporáneo, del “ modelo” de drama histórico construido por Buero Vallejo, reside, en nuestra opinión, en que valida y muestra lo artificioso y hasta arbitrario – a nuestro juicio, claro- de la dicotomía que la crítica dramática de los últimos años ha venido operando entre la dimensión distanciadora y la dimensión identificadora del drama, hasta el punto de proponer una separación o una oposición funcional entre el llamado teatro de identificación y el teatro de distanciamiento. El drama histórico de Buero hace ver que la

distanciación y la identificación son funciones complementarias de la estructura dramática.

1.2.1.2. Futuro/presente

En un primer intento explicativo de la situación vigente en la España del siglo anterior, regresando al pasado para comprender el presente, Buero Vallejo, para completar su visión temporal, hace un salto en el futuro para esbozar esta imagen esperanzadora iniciada pero no completa del español enjaulado por las rejas de la Historia. Unas rejas de que espera liberarse- si no al acto- en un tiempo futuro. Lo que sucede en *El concierto de San Ovidio* es un ejemplo muy concreto de este deseo futuro. La esperanza final, que se manifiesta en el diálogo de David y Adriana, es personalmente imposible; ellos no tendrán hijos. Pero el profético deseo de David *¡Los ciegos leerán, los ciegos aprenderán a tocar los más bellos conciertos!*¹³⁷ no tardará en ser una realidad.

“*El hombre no tiene naturaleza, tiene historia*” como lo dice Ortega y Gasset.¹³⁸ El hombre es un ser que se está haciendo incesantemente a sí mismo, tiene futuro. Por ello tiene que recordar, desde su presente, su pasado. El recuerdo del pasado a través de su presente es lo que le permite encontrar las coordenadas necesarias para orientarse hacia el futuro. Nuestro presente es función de nuestro futuro. Esta forma geométrica- triángulo- se consta de un triple “cómo” que explica y orienta la vida del hombre: cómo fui, cómo soy y cómo seré (son las tres preocupaciones del hombre por sí-mismo y por el otro). La dimensión histórica del hombre, que hace que su naturaleza consista en su pasado, no es algo que afecte al hombre abstractamente considerado, ni tampoco se da sólo ni principalmente, en el hombre como individuo. Este desarrollo no escapó a Buero Vallejo para hacer de la Historia su materia preferida y su fuente esencial de donde chupa cada vez que le es necesario y que las causas circunstanciales lo permiten.

Es en *El tragaluz* donde esta perspectiva temporal bueriana goza de un más cumplido desarrollo. El drama fue escrito y estrenado en octubre de 1967- Sólo en

¹³⁷IGLESIAS FEIJOO, Luis, PACO, Mariano de, op, cit, p.1019.

¹³⁸ Véase las diferentes entrevistas del filósofo en la prensa española.

Madrid sobrepasó las quinientas representaciones- , en plena España de Franco y no deben olvidarse los difíciles avatares de su nacimiento, en dura pugna con la censura existente y los intereses por ella defendidos. *El tragaluz* se sitúa en la segunda época del autor. Asimismo, y junto a otras características del teatro de Buero, la obra ilustrará las novedades técnicas de aquella etapa.

En efecto, el drama escenifica una compleja historia que sucedió en Madrid, capital que fue de una antigua nación llamada España. Temporalmente debemos distinguir en ella tres acciones, que recíprocamente se condicionan. Dos Investigadores de un siglo futuro, no precisado, pero que designaremos como el siglo XXX, intentan un interesante experimento: revivir una historia, aparentemente sin importancia, que tuvo lugar en el tiempo de los espectadores. Pero esa historia está condicionada por otra, situada veinticinco años antes, al concluir la guerra civil española. Los sucesos que en *El tragaluz* tienen lugar deben, pues, entenderse como recuperados desde el futuro (Investigadores), juzgados en el presente (espectadores) y originados en un cercano pasado.

El tragaluz es un “experimento”, tal como lo reza su subtítulo; pero este tiene más de un sentido. Se trata de un “experimento” teatral que encierra otro: el de los hombres del futuro como se dice al comenzar la obra: “*Bien venidos. Gracias por haber querido presenciar nuestro experimento*”¹³⁹

Así, situados en el terreno de la ficción, nos obligan a compartir con ellos un hecho básico.

El presente de la obra es ese indeterminado siglo XXX, desde el que aquellos seres nos interpelan como si fuéramos contemporáneos suyos, con lo que resultamos ficcionalizados, al vernos convertidos, lo queramos o no, en individuos del futuro que asisten a unas sesiones dispuestas por un enigmático Consejo, en que acaso no sea arriesgado ver la encarnación de un poder universal único.

Él y Ella investigan sobre la historia de un pasado lejano que, en el caso de la sesión que ahora les ocupa, se remota a 1967. Por un juego temporal nada gratuito, el presente real del público se convierte en algo muy remoto y los hombres que en él se

¹³⁹ IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de, op.cit, p 1110

mueven han desaparecido hace ya mucho, son sólo “unos pocos árboles, ya muertos, en un bosque inmenso”.

Dentro del drama, lo único “real” es el siglo XXX y Mario, Vicente o el padre son sólo sombras, fugazmente recobradas para caer de nuevo en el olvido. Ahora bien, por grande que sea la empatía teatral, el público nunca se ve arrastrado por la acción hasta el punto de perder del todo su conciencia. Y es precisamente la fisura que en ella existe entre la vivencia de lo que ve en escena como algo real y la certeza de que todo es ficción donde El tragaluz instala, en el interior de la mente de cada espectador, la temerosa posibilidad de ser también pasado, de estar asistiendo a la propia posteridad.

Así, la introducción de esa lejanía temporal confiere perspectiva para poder ver lo contemporáneo a gran distancia, pero, de otro lado, en cuanto que como lectores/espectadores somos seres reales de la segunda mitad del siglo XX, es decir, iguales a Mario y su familia, nos convierte también en sombras perdidas en el espacio que todo lo preserva. El público presiente oscuramente que todos estamos muertos y ese ahondamiento, unido al vértigo temporal, introduce la dimensión de “sobrecogimiento histórico” a que el propio Buero aludía con referencia a su obra.

Hacia el final del drama, los propios investigadores apelan a esa sensación de incertidumbre producida por los imaginarios saltos temporales:

Si no os habéis sentido en algún instante verdaderos seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho de presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado¹⁴⁰.

Desde luego, estas palabras se dirigen al espectador/lector ficticios del siglo XXX; pero tienen otra lectura muy clara: si el público real, en nuestro tiempo, no ha captado la idea de corresponsabilidad humana y no se ha visto a la vez como juez y como reo, el experimento que es El tragaluz habrá fracasado, porque el drama propone en última instancia que todos los hombres somos uno y el mismo.

¹⁴⁰IGLESIAS FEIJOO, Luis, PACO, Mariano de, op.cit, pp 1178 – 1179.

La dimensión temporal dada a la trama consigue, pues, que cada espectador sea igual a Mario o a Vicente – algo nada difícil de lograr con la conocida identificación teatral-, pero al mismo tiempo se vea como un hombre del futuro.

La introducción de la perspectiva ofrecida por los investigadores producía, de un lado, los efectos psicológicos sobre el público. Pero además se conseguían otros no menos interesantes. Así, se obtenía la posibilidad de encauzar la atención en una dirección determinada, distanciar al espectador de los sucesos y hacerle reflexionar. Pues los seres del futuro están capacitados para detener la marcha de la acción y glosar lo que tuviesen por más relevante.

Volver a una época pasada (el siglo XX) para estudiar el drama de una familia cuyos miembros sufrieron «una» guerra civil con sus secuelas. Enuncian tales palabras una función esencial de la Historia: conocer el pasado para asumirlo y superarlo, desechando odios, venciendo tendencias nocivas y extrayendo lecciones para caminar hacia el futuro.

Pero comencemos por el «experimento». Como se verá, Buero ha acudido a conocidos elementos de la llamada ciencia ficción. Aquí se habla de «detectores» de hechos pretéritos y de «proyectores espaciales». Vamos a asistir, pues, a un montaje de imágenes traídas del pasado. En la lectura se precisarán algunos detalles «técnicos»: será importante fijarse en lo que se dice acerca de la reconstrucción de los diálogos, pero, sobre todo, veremos que no sólo se nos van a dar imágenes «reales», sino también pensamientos, cosas imaginadas por algún personaje: fundamental será el ruido del tren, que traduce un recuerdo y una obsesión claves.

Se nos presentan, pues, unas vidas marcadas por la guerra. Ante todo, por las secuelas de la misma contienda: muerte de una hija, depuración del padre, pobreza... Pero, sobre todo, marcadas por un dramático episodio del final de la guerra que separó al hijo mayor, Vicente, de los demás: fue el único que pudo escapar en un tren hacia Madrid. En cualquier caso, desde entonces las vidas de unos y otros han ido por caminos muy distintos: en los años 60, cuando comienza la obra (el «experimento»), Vicente estará bien situado en la sociedad y Mario, el hermano menor, vive pobremente en un semisótano con sus padres: una madre resignada y un padre que ha perdido la razón. Las relaciones de los dos hermanos con Encarna secretaria y amante

de Vicente, pero enamorada de Mario completarán el tejido de estas vidas. Lo primero seguirá presente en la obra hasta donde podía tolerar la censura: está claro que la diferencia de posición entre Vicente y los demás reproduce la división entre vencedores y vencidos, entre integrados en el sistema y marginados. Naturalmente, esa trama encierra una densa y ambiciosa carga de ideas o temas. Esbochemos su estudio.

Lo dicho sobre lo público/lo privado nos indica que uno de los aspectos temáticos fundamentales de *El tragaluz* será la interrelación entre lo individual y lo social. En efecto, desde el comienzo de la obra, los investigadores atraen nuestra atención hacia «la importancia infinita del caso singular». Sin embargo, pronto se verá cómo se pasa del caso singular al plano colectivo. Se tratará precisamente de la atención al «caso singular», el afán por conocer y valorar a cada hombre en concreto. Pero, como dirán hacia el final los investigadores, esa pregunta conduce cabalmente a descubrir al otro como prójimo, como «otro yo», a su vez, nos descubre el imperativo de solidaridad. He ahí cómo se ha saltado del plano individual al plano social.

Otros temas se entretrejen con lo dicho hasta aquí. Así, asistiremos a la confrontación entre dos actitudes frente al mundo: la acción y la contemplación, la veremos enseguida encarnada en los dos hermanos. *El tragaluz* nos ofrece una muestra clara de la raíz de la tragedia que reside en una trasgresión moral. De ahí la fuerza que cobra la idea de culpa, la cual lleva aparejada las de juicio y castigo o expiación. Son, como se ve, ingredientes esenciales de esa tragedia ética que es *El tragaluz*.

1.2. 2. Realismo Social

Durante los años cincuenta y sesenta se desarrolla en España un tipo de teatro que trata de reflejar la realidad social tal y como ésta se presenta cotidianamente, con una clara finalidad de denuncia. Se trata de un teatro comprometido que prescinde de fantasías e idealizaciones. Pretende hacerse eco de las inquietudes de su tiempo, como

relato literario e histórico. Denuncia las duras condiciones de trabajo, la deshumanización de la burocracia, la situación de los obreros, las injusticias sociales, la dureza de las oposiciones... Así, este teatro se convierte en el altavoz de las clases humildes y en el defensor de la dignidad vital. Evidentemente, este tipo de teatro se las ve frecuentemente con la censura, ya que el régimen de Franco no tolera las críticas. Además, el público conservador, habituado al teatro amable de autores como Jardiel Poncela, Mihura o Pemán, no admite novedades, con lo que el teatro realista de denuncia social se desarrolla en clara inferioridad frente al teatro comercial de carácter cómico. Buero Vallejo es uno de los autores más importantes de posguerra y, por supuesto, del realismo social.

Cuando nos planteamos la cuestión del llamado teatro social español de fin de siglo nos enfrentamos principalmente con el problema de valorar el concepto de «lo social» aplicado a la dramaturgia, al productivo entramado semiótico de códigos que supone la obra teatral.

Pero una vez acotada convenientemente la extensión del término', nos queda todavía una cuestión, a nuestro parecer muy importante, la de preguntarse si es lícito, desde nuestra perspectiva, enjuiciar una obra dramática valorando solamente, como se hace habitualmente, el texto que el autor nos ha legado sin contemplar a la vez los factores que intervinieron en la decodificación de esta obra, tanto por parte del público espectador como por parte del director teatral y de los actores que la pusieron en escena.

Aunque para algunos estudiosos de nuestro teatro no resulta adecuado limitar el adjetivo «social» a la dramaturgia basada en las teorías político-sociales contemporáneas, porque opinan como *Torrente Ballester* que : “*Lo social ha palpitado desde siempre en nuestros dramaturgos, desde Lope o Calderón a los hermanos Quintero o los escritores del 27*”¹⁴¹.

¹⁴¹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, (1957): *Teatro español contemporáneo*. Ed. Guadarrama, Madrid, p. 83,

Nosotros creemos que la acepción generalizada del término comprende lo que Alfonso Sastre resumió en su libro *Drama y sociedad*¹⁴² al considerar que dicho calificativo podía ser aplicado a un drama por dos motivos: o bien por los materiales dramáticos de contenido social en él recogidos, o bien por la intención de denuncia social del dramaturgo.

El teatro del realismo social se inscribe, en un fenómeno más amplio constituido por el teatro de protesta, que en el plano estético y en el plano cívico-moral defiende posturas que disienten de la ideología y del teatro oficiales. El realismo social dirige su interés hacia las capas bajas de la sociedad, mostrando personajes que llevan la conciencia de su incompatibilidad con el orden impuesto hasta un plano ético, de manera tal que la dimensión interior de su lucha los hace ricos en su propia problemática. Sus conductas son presentadas como accesibles y convenientes para el resto de los individuos, por lo que el espectador es invitado a revisar igualmente su propia posición en el mundo. Los finales inciertos o frustratorios en el orden material muestran, en estas piezas, el predominio de una escala de valores situada de lleno en el plano de los criterios morales.

No sería difícil aplicar ese lema a un escritor como Buero, que, desde sus primeras obras, pretende captar los problemas de la sociedad en la que está inmerso y expresarlos estéticamente por medio del drama. Sin embargo, en aquellos años, Alfonso Sastre, el más significado dramaturgo de ese grupo, tenía proyectos muy distintos, como es sabido y podremos examinar con un ejemplo no muy conocido.

En una encuesta de 1951 Sastre pregunta a Joaquín Calvo Sotelo, a José López Rubio, a José María Peman y a Buero Vallejo, Antonio:” *¿El teatro que Vd. hace, tiene alguna iniciación social determinada?*”¹⁴³.

Antes de reproducir las respuestas, expone él su opinión, coincidente con la expresada en el «Manifiesto del T.A.S.»¹⁴⁴, entre ellas,

¹⁴² SASTRE, Alfonso (1956): *Drama y sociedad*, Ed. Taurus, Madrid, pág. 13.

¹⁴³-SASTRE, Alfonso: “*Los autores españoles ante el teatro como arte social*” .Correo literario, 15 agosto de 1951 Buenos Aires, p. 5.

¹⁴⁴ - Publicado en *La Hora*, 1 octubre 1950..

Una de mis más fundamentales convicciones», la de que «lo social, en nuestro tiempo, es una categoría superior a lo artístico». Los autores españoles, afirma Sastre, «se manifiestan, de modo unánime, en desacuerdo con estas ideas¹⁴⁵.

A la cuestión antes indicada todos, en efecto contestan que no tienen en su teatro esa intención social. La respuesta de Buero es la más precisa:

Determinada, no. Pero se encuentra gravado de los problemas del hombre de nuestros días, los cuales, incluso cuando son de carácter metafísico, poseen una social trascendencia. La misma que posee siempre el verdadero teatro, que es, por esencia, el arte representativo de las sociedades humanas¹⁴⁶.

Transcurridos doce años, cuatro dramaturgos responden a una encuesta sobre teatro social en el diario *Arriba*. Se trata de Alfonso Paso, Alfonso Sastre, Buero Vallejo y Lauro Olmo¹⁴⁷. La tercera de las preguntas viene a ser la misma de *Correo Literario*: «¿Se considera usted un autor de teatro social?». Paso se cree «un humildísimo autor de teatro, a secas». Olmo, «un autor de teatro social», que es «aquél que denuncia problemas que nos responsabilizan a todos...». Sastre afirma que la del teatro social es una tarea antigua que él intentó en España y que «la tarea es ya otra: buscar una forma teatral situada más allá del teatro "épico" y ello por una vía dialéctica...». Buero piensa en este momento que siempre ha habido teatro social y que éste no falta en España en la actualidad, aunque quizá no se refleje con la hondura debida.

Nuestra verdadera problemática social». Teatro social no es sólo el que muestra problemas de clase, sino «aquél que aborda toda problemática humana que tenga su origen o que se encuentre en relación con estas imperfecciones estructurales [...] Sustentando, finalmente, todo el edificio de finalidades sociales, se encuentra un objetivo básico: el del deleite estético, que por sí solo no justificaría ningún teatro, pero sin el cual

¹⁴⁵ Citado en «Cuatro autores contestan a cuatro preguntas sobre teatro social», *Arriba*, 14 abril 1963.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

ningún teatro es válido como espectáculo». Y concluye que «en el amplio sentido que acabo de esbozar» es, desde luego, un autor de teatro social¹⁴⁸.

Posee pues, Buero Vallejo un concepto amplio del sentido social del arte y del teatro, al igual que ocurre con su visión del realismo. Las consideraciones estéticas, la concepción dialéctica y plurisignificativa, la atención al ser humano concreto, son elementos básicos de este matizado planteamiento. Los «efectos de inmersión», uno de los más característicos elementos del teatro bueriano, pretenden justamente captar las dos caras de la realidad, recuperar «la interioridad personal al lado de la exterioridad social»¹⁴⁹. La tragedia, modo de expresión dramática elegido por Buero, favorece la purificación del individuo y, junto a ella, la crítica, poniendo en cuestión los sistemas de opiniones y creencias que permiten a hombres y a grupos evitar el enfrentamiento con la verdad¹⁵⁰.

La dimensión social se sustenta en un compromiso ético y se inscribe en planteamientos formales cada vez más complejos. En la conocida encuesta de Sergio Vilar, Buero no admitía la disyunción entre la expresión estética y la misión social:

El artista ejerce una misión social, pero la ejerce estéticamente y sólo así puede cumplirla en cuanto tal artista. Si no se propone cumplir su misión social mediante las más elevadas consecuciones artísticas será mejor que se dedique a otras formas de servicio social. Por lo demás, un verdadero artista nunca permanece de espaldas a la problemática social que vive y que le fecunda¹⁵¹.

De ahí que el compromiso del artista sea «con la verdad y con su propia conciencia.

¹⁴⁸PACO, Mariano de, (1994.): *Buero Vallejo, Antonio- el hombre y su obra*, Universidad de Murcia, Murcia, p 60.

¹⁴⁹- BUERO VALLEJO, Antonio, (1979): «De mi teatro». *Romanistisches jahrbuch*, ISSN, Hambourg 30, pp. 221-222..

¹⁵⁰- En «La tragedia» (AA. VV., *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, Barcelona, Noguer, 1958, p. 67) escribe Buero Vallejo: «Catarsis es lo mismo que interior perfeccionamiento; y sólo partiendo de este cabe hablar de actuaciones concretas de origen catártico». No se puede actuar de modo socialmente positivo si no existe una personal purificación y aceptación de la verdad. Recordamos a este respecto lo que sucede al protagonista de *Lázaro en el laberinto*, uno de los últimos y dramas del autor (Vid. Mariano de Paco, «La verdad, el tiempo y el recuerdo: *Lázaro en el laberinto y Música cercana*», *Estreno*, XVII, 2. otoño 1991, pp. 43-45).

¹⁵¹VILAR, Sergio, (1964): *Manifiesto sobre arte y libertad. Encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*, ed, Fontanella, Barcelona, p. 119.

De hecho, el artista se encuentra siempre comprometido con la realidad, con los dolores y problemas del hombre. Y ello podrá llevarle a compromisos concretos como a cualquier otro ciudadano: pero como artista, a desarrollar modos y estilos que sólo él puede elegir. Pues nadie ha racionalizado todavía de manera convincente los sutiles caminos por los que se crea la obra de arte, ni tampoco aquéllos por los que una obra de arte actúa con mayor eficacia social. Y si el artista, trabajando libremente, también se equivoca al respecto, entiendo que siempre serán preferibles sus errores, y menos funestos en el panorama colectivo de las actividades creadoras. Que los errores de aquéllos que pretenden orientarlas en bloque desde una posición «comprometida»¹⁵².

Para concluir este apartado queremos referirnos a la respuesta de Buero a una pregunta que plantea directamente la relación de su obra con la de «los narradores y poetas del llamado realismo social español». Buero no se detiene en lo ocurrido con la narrativa o la poesía, ni siquiera con el teatro en general, y se centra en el propio:

Yo aparezco con *Historia de una escalera*, que podría ser el equivalente en teatro de este realismo social de la narrativa o de la poesía, pero ya tenía en la cartera *En la ardiente oscuridad* [...] En “*En la ardiente oscuridad*” hay, aunque sea de una manera muy embrionaria un argumento cuajado de elementos mistificadores y existenciales que separan francamente esta obra de lo que podría ser el realismo social. Pero la tercera mía es *La tejedora de sueños*, que también va por vías legendarias y míticas, y mi disgusto me costó, porque se me echó encima todo el mundo, diciéndome que aquello era un error y que no había que ir por ahí; luego la obra se ha revalorizado algo, pero en aquel momento, no. Y después sigo por caminos similares hasta que mucho más tarde vuelvo un poco al realismo social, porque me apetece de nuevo, porque veo que el tema lo hace aconsejable, pero ya incluso cuando llegamos a estas alturas, pues se empiezan a mezclar las cosas, porque *Irène* o *el tesoro* es realismo social por un lado, pero también magia e invención por otro, y esto es lo que ocurre con *El tragaluz* y con otras obras mías¹⁵³.

Buero se atreve, pues, a mirar de frente la realidad social y a presentarla como es. A provocar el estremecimiento trágico en el espectador a través del cual le lleva a un conocimiento más íntimo de sí mismo y a un deseo de mejora de esa imperfecta y casi siempre cruel realidad social. Y cuando las dificultades impiden cualquier

¹⁵² ARRABAL, Luce: «*Entretien avec BUERO VALLEJO, Antonio*». *Les Langues Modernes*, LX. 3, 1966, Paris, pp. 307-308.

¹⁵³ - Citado por RUIZ RAMON, Francisco, (1978): *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, ed. Cátedra, Madrid, p. 218.

desarrollo o enjaulan un mensaje cualquiera; otra vía, otro rodeo artístico son necesarios para salir siempre por adelante.

1.2.3. Realismo Simbólico

En el interior de un espacio histórico heréticamente cerrado – el de la censura de la España de Franco- los nuevos dramaturgos españoles de la postguerra, en condiciones harto difíciles y precarias para la expresión dramática abierta y libre de su visión crítica de la realidad, crearon un teatro que intenta romper desde dentro los muros de esa sociedad de censura en la que, como en el resto de la nación, se encuentran situados. Este teatro para hacerse visible, es decir para alcanzar existencia física en los escenarios y poder así cumplir, por una parte con la función propia de todo teatro: levantar proceso público a la sociedad, y, por otra, con su particular vocación de denuncia, de protesta y de contestación, provocando en el espectador una toma de conciencia lúcida o, al menos, suficiente, de la realidad puesta en cuestión, deberá recurrir, en determinado momento y en determinados autores, a distintas máscaras formales y temáticas que le permiten burlar la censura.

En un principio propondrán un teatro que afronte directa o metafóricamente la realidad, acudiendo a formas tradicionales del drama realista, formas que llevarán a sus últimas consecuencias, bien para negarlas o para renovarlas, transformándolas desde dentro, hasta dar en nuevas y complejas formas originales de teatro realista. En múltiples ocasiones acomodarán a su intención crítica la forma del drama histórico-punto que hemos desarrollado anteriormente-, buscando en el pasado situaciones históricas, en las que, por virtud de su homología estructural con el presente, consigan desmitificar los fundamentos de la realidad histórica actual. Otras veces – y es lo que sucederá a partir de los años 60- inventarán fábulas imaginarias, construidas mediante un complejo código de signos teatrales y de alusiones temáticas que fuercen al espectador a buscar sus correspondencias actuales.

Ahora bien, la mayoría de las obras teatrales – incluidas las de factura más realista y menos alegórica- invita siempre a una doble lectura, a una lectura a dos niveles, pues su texto aparente remite a otro, tácito o más profundo, que corresponde con los diversos planos de su contexto intrahistórico coetáneo. A su vez, este texto

coetáneo tiene también una doble dimensión semántica: una que remite directamente al concreto espacio histórico cerrado español, y otra que, desde él y a través de él, refiere a todo espacio histórico cerrado, en tanto que situación humana de valor universal

En nuestro caso, hablar de Buero Vallejo es, sobre todo, hablar de su obra – como lo señalamos en párrafos anteriores-, una obra extensa, variada, que ha sabido adaptarse a los cambios históricos, que ha querido ser siempre actual o contemporánea. Si la preocupación social, el compromiso ético, una visión trágica, un transfundo mítico, y un lenguaje dramático sobrio, sencillo y pulcro, son rasgos que se reconocen en casi todas sus obras; hay una característica, sin embargo, que a nosotros nos parece más definitoria o general, que atraviesa las diversas formas y fórmulas teatrales y unifica su diversidad temática. Nos referimos a lo que él mismo llamó «realismo simbólico».

Buero ha hablado de «realismo simbólico» con referencia al que en su producción puede fijar la atención. Precisamente porque esa adjetivación del término nos hace ver la diferencia de propósito, cumplido en sus dramas, respecto del «realismo» que, entre otros caracteres, puede aplicarse a la generación del medio siglo.

Aclaremos el término. No sólo realismo. No sólo simbolismo. Ni siquiera una mezcla de ambos, sino dos realidades inseparables, la una sosteniendo y dando sentido a la otra. No una etiqueta para clasificar algunas de sus obras, sino un rasgo común, estético o artístico, esencial en su obra dramática. No hay duda de que Buero ha sido un hombre comprometido con su sociedad y con su tiempo. Por otra parte, se ha reconocido la dimensión trágica y su preocupación por los problemas esenciales de la condición humana. Pero la originalidad de Buero no está sólo en el tratamiento de estos temas, sino en la fórmula artística que emplea, el realismo simbólico. Ningún otro dramaturgo ha sabido unir mejor realismo y simbolismo. Realismo simbólico es un concepto globalizador que, lejos de simplificar, obliga a ver el teatro de Buero en su dimensión más original y creativa.

Toda realidad es simbólica». «Yo creo que el simbolismo, para mantener su viveza, tiene que estar unido a lo real. Ese simbolismo vivifica lo real». «Toda verdadera creación es simbólica y real a la vez». «Todo trozo vivo de lo real está colmado de significaciones implícitas». «La realidad es enigmática¹⁵⁴.

Son palabras del propio Buero. El simbolismo es lo implícito: «Sugerir más de lo que explícitamente se expresa». Es ese más allá. No es lo callado, no es un recurso para hacer alusiones veladas, como a veces se ha entendido. No es un simple recurso teatral. Es un intento de desvelar y revelar la dimensión universal de los conflictos humanos, un modo de percibir e interpretar la realidad más allá de su inmediatez, un enfrentarse a lo enigmático, la duda, la incertidumbre de la existencia humana y, por tanto, sumergir al espectador en su dimensión dramática o trágica.

Los procedimientos formales en el teatro de Buero Vallejo los hemos considerado a partir de las obras de sus años iniciales. También en esa época germinal se plantea con meridiana claridad la dualidad simbolismo-realismo, esencial en el conjunto de su producción. En la ardiente oscuridad- por ejemplo- es un drama que no puede ser entendido sin captar su hondo simbolismo. Tema central de la obra es la ceguera y ésta alude a las deficiencias y limitaciones de todos los seres humanos. Desde su mismo estreno se destacó que abría un camino distinto al de *Historia de una escalera*, mientras que no faltó tampoco la incompreensión de su nivel simbólico. *En la ardiente oscuridad* e *Historia de una escalera* responden, es claro, a modelos teatrales distintos; su autor lo ha señalado frecuentemente, mostrando mayor aprecio por la obra que escribió en primer lugar por crearla principio de la más fecunda línea de su teatro:

Esta trayectoria o esta línea simbólica, mítica en cierto modo y también de exploración de técnicas teatrales en cuanto a la identificación psicofísica del espectador con el drama, todo esto estaba, embrionariamente, en *En la ardiente oscuridad* y por eso nos parece que es la obra que realmente nos inaugura¹⁵⁵.

¹⁵⁴ - Citado por RUIZ RAMON, Francisco, op.cit, p. 229.

¹⁵⁵ - Ibid.p.232.

Esta razonable distinción no puede, sin embargo, conducir a la división de las obras de Buero Vallejo en realistas y simbólicas, como a veces ha ocurrido, porque todas pueden y deben ser consideradas desde una y otra perspectiva. Hay que salir al paso- pedía el autor en 1950 en su «Comentario» a *En la ardiente oscuridad*- del sentido esquemático con el que a menudo se suele entender la palabra simbolismo: *Una obra literaria debe ser simbólica como lo es la vida misma cuando la observamos con la atención bien abierta*¹⁵⁶.

La vida de que habla nuestro dramaturgo no tiene nada de sencillo en sus componentes; es una vida compleja cuyos defectos constituyen la mayoría de su materia vital aunque éstos se presentan bajo otros significados.

1.3. Las deficiencias físicas

La muda Anita en *Las cartas boca abajo*, los inquisidores en *Las Meninas*, los ciegos en *En la ardiente oscuridad*, los protagonistas ciegos de *El concierto de San Ovidio* y *Llegada de los dioses*, la sordera en *El sueño de la razón*, la realidad alucinada en *La Fundación...* Ciegos, mudos, sordos, locos... son personajes realistas, concebidos y contruidos teatralmente como personajes realistas, pero su dimensión dramática se proyecta mucho más allá del realismo, sin contradecirlo. Adquieren una dimensión simbólica. Los ciegos (y los sordos, los locos, los que tienen algún defecto físico o psíquico) que con tanta frecuencia hallamos en las obras de Buero Vallejo nos están hablando de «*la constitutiva limitación de nuestra realidad en tanto que hombres*» y, al mismo tiempo, de la necesidad «*de vivir como problema nuestra limitación*», con palabras de Lain Entralgo¹⁵⁷. Son estos los primeros significados que esas privaciones tienen. Pero, a medida que la obra bueriana se desarrolla, el símbolo adquiere nuevas posibilidades de interpretación. Pensemos en su utilización en los casos en que los personajes poseen un valor simbólico. Detengámonos tan solo en una fecunda oposición, la que se da entre los soñadores y los hombres de acción, personificaciones de modos contrarios y complementarios de percibir la realidad. Este

¹⁵⁶ - BUERO VALLEJO, Antonio. *op.cit.*, p. 89.

¹⁵⁷ ENTRALGO, Lain,(1987): *La vida humana en el teatro de Buero Vallejo*, en AA.VV.. *BUERO VALLEJO, Antonio. Premio Miguel de Cervantes, 1986*, Madrid, Biblioteca Nacional. 1987, pp. 22-23.

conflicto está representado en seres distintos, pero tiene su punto de partida en cada individuo; comienza en la dualidad de tendencias, en la lucha entre el bien y el mal que en todo ser humano se plantea. Por eso mismo, al trasladarse a personajes antagónicos, significan éstos una parte mayor de una u otra actitud.

Fernando y Urbano- en Historia de una escalera- ejemplifican esa tensión que se ha de resolver en el equilibrio entre ambas posturas. Con ello notamos que símbolos o elementos semejantes tienen diversas realizaciones concretas. Si sueño y acción exigen siempre una síntesis dialéctica que consiga el «sueño creador», la oposición de personajes se presenta en cada obra de manera diferente, con muy peculiares malicias.

El cronotopo en que estos personajes se menean adquiere a su torno otra interpretación que- puesta a luz- refleja el verdadero sentido que el dramaturgo quiere manifestar.

1.4. El cronotopo simbólico

1.4.1. El espacio

Todos los espacios cerrados de las obras citadas, un sótano, la cárcel, una fundación, un centro sanitario, una buhardilla, un albergue, una escalera... son espacios realistas, pero que adquieren su verdadera dimensión dramática a partir de su interpretación simbólica. Hasta el realismo costumbrista de Historia de una escalera pronto se vio que sobrepasaba la dimensión realista y adquiriría intensidad dramática a partir de su simbolismo implícito. A través del realismo de unos lugares conectamos con los mitos más antiguos. La Caverna de Platón en En la ardiente oscuridad y en El tragaluz y el mito de Penélope en La tejedora de sueños, por ejemplo. Los mitos son símbolos universales. Lo simbólico es la estructura profunda, aquello que no puede manifestarse directa o superficialmente, porque entonces deja de ser una incitación a los espectadores. Lo simbólico es aquello que el espectador elabora a partir de lo explícito del conflicto y el argumento del drama.

1.4.2. El tiempo

El realismo testimonial de Historia de una escalera no impide evidentemente su dimensión metafísica y simbólica. La escalera como símbolo complejo y abierto es

uno de los más importantes hallazgos de la obra. Quizá sea el del paso del tiempo, en tanto que todos siguen unidos a los viejos peldaños, subiendo y bajando para tornar a subir y a bajar, el más evidente de sus significados. Pero el tiempo informa toda la obra, es elemento de estructuración dramática -disposición cíclica- y es también muestra de una limitación esencial como lo es la ceguera en *En la ardiente oscuridad*. Ciegos como los alumnos del Colegio, los espectadores ven también su vida coartada en sus posibilidades por la reiteración veloz y destructora que atenazaba a Fernando: “*¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años... sin que nada cambie*”¹⁵⁸.

Si la ceguera simbólica es un elemento que, con variaciones, se presenta en numerosos dramas de Buero, el tiempo y su sentido simbólico reaparecen una y otra vez, desde *El terror inmóvil* a *Madrugada*, desde *Las cartas boca abajo* a *La detonación*, de *Hoy es fiesta* a *El tragaluz*. Particular importancia tiene ese tema en *Música cercana*, en la que Alfredo pretende vencer al tiempo, recuperando el pasado con su vídeo, al igual que la Dama de Caimán quisiera burlarlo por medio de su libro. Muestra así Buero una probada habilidad para unir aspectos metafísicos con problemas concretos, desde los que aquejaban a Fernando hasta los que agobian a Alfredo.

En *Historia de una escalera* y en *En la ardiente oscuridad* se encuentran otros símbolos que se han desarrollado y enriquecido al ser manejados con posterioridad. La débil esperanza de la primera obra estrenada radicaba precisamente en los jóvenes, porque en ellos y en los niños reside la esperanza biológica de la humanidad y, lo que ahora es de mayor importancia, la posibilidad de un recto proceder «Tú no puedes escapar ya de estas cosas, pero yo sí» dice Sandra a su padre en *Música cercana*, en irónica negación de su principal empeño.

Podríamos detenernos en diferentes obras para mostrar la dualidad realismo-simbolismo. No es posible, ni sería conveniente hacerlo ahora.

¹⁵⁸ BUERO VALLEJO, Antonio, op.cit. p.12.

2- El lenguaje

Para acercarnos más al “lenguaje” en el teatro nieviano, nos hemos basado sobre los trabajos de Barrajón, Jesús María y de Juan Francisco Peña¹⁵⁹, en que encontramos las vías adecuadas para entender mejor esta técnica.

Nadie estará en contra si decimos que el teatro ha cambiado de manera esencial en el terreno de lo formal, tanto en la manipulación del lenguaje como en la puesta en escena. Según Nieva, en el arte la vida siempre entra por el aro de la forma, el arte es la forma. Considera sus textos como pretextos, como una proposición de un espectáculo, en que la intervención de la música, los sonidos, el baile y toda clase de efectos plásticos subrayan o sintetizan la intención del autor al decir:

Se trata de un teatro abierto hasta el punto de que el actor y el director, si quieren, pueden tomar un aspecto sugerido en el texto y desarrollarlo a su capricho. Esto puede dar como resultado un teatro extremadamente variado y lleno de sugerencias con tal de que se trate siempre del mismo juego¹⁶⁰.

Lo cual no quiere decir que se trata de un rechazo del "verbo", de la palabra; al contrario, gran parte de la maestría teatral de Nieva se halla en el lenguaje maravillosamente creativo que utiliza. Dice el autor:

No tanto pierde terreno la palabra como "cede" algún terreno usurpado desde hace mucho tiempo. El teatro es o comienza a ser visual, rítmico, musical, elocuentemente sonoro y luminoso. He aquí que la escritura de un texto dramático no debe ser un cálculo de reglones y páginas y un molino de palabras por espacio de un tiempo determinado. Es un hecho mal aceptado. Y sin embargo la liberación del teatro. Mis últimos escritos han sido concebidos como posibilidades de enfatizar sobre la palabra sin que, a pesar de ello, usurpe ésta mayor espacio del que le corresponde¹⁶¹.

¹⁵⁹ Ver Barrajon, Jesus Maria « la poética de F. Nieva » y Peña, Juan francisco « El teatro de F. Nieva ».

¹⁶⁰ "Confesiones en voz alta", Primer Acto, núm.153, febrero, 1973, p.24.

¹⁶¹ NIEVA MORALES, Francisco,(1973): *El por-qué de las nuevas formas*,Primer Acto, núm,157, junio Madrid, p.12.

Nieva se da cuenta de que para evolucionar ética y estéticamente es preciso romper con la ética y la estética anterior. En su fuego con los mitos y las frustraciones nacionales es renovador y revolucionario. Su gran aportación a la escena española es la de la imaginación conceptual y expresiva. Es un escritor profundamente sensual. La palabra le es tan necesaria como el aire que respira. Sería difícil señalar un dramaturgo español contemporáneo quien tenga un sentido más plástico y sensitivo de la palabra, quien le dé tanto color ni tanto relieve.

En este empeño por conocer mejor la dramaturgia nieviana se inscribe el presente intento, cuyo objetivo final será el de mostrar cómo nos encontramos ante un verdadero maestro del lenguaje, un auténtico conocedor del lenguaje, y creador de una poética propia y nueva. Más allá de sus indudables valores dramáticos, el teatro de Nieva se impone por la utilización de un lenguaje siempre nuevo, hermosamente poético, que hunde sus raíces en la poesía y en el lenguaje popular, y que une ambos elementos, y los confunde y los mezcla para ofrecernos una poética sorprendente y propia. En este sentido, nuestra ocupación principal será la de señalar aquellos momentos en los que Nieva se nos muestra creador de lenguaje, es decir, allí donde la ruptura vence a la norma, donde se crean neologismos, donde el lirismo se mezcla con el lenguaje popular y la sonoridad importa más que cualquier otra cosa. Para ello partimos de los postulados teóricos que nos ofrecen ciertos autores de los que se conoce genéricamente con la denominación de "formalismo ruso". Por otra parte, en algunos aspectos concretos del estudio, nos hemos valido de la terminología que Carlos Bousoño emplea en su obra Teoría de la expresión poética.

Hemos dividido el estudio en dos partes principales, la primera de las cuales está dedicada a la consideración de la concepción dramática de Nieva- trabajo sintetizado-; en la segunda, es el estudio del lenguaje el principal protagonista. Pero, desde ahora, es necesario aclarar que ambas partes se complementan y se necesitan. Si Nieva crea un lenguaje nuevo es porque parte de una teoría teatral nueva, pero, de igual modo, si el teatro nieviano es transgresor es porque nace de un lenguaje ya previamente roto y desautomatizado en el que el Nieva del lenguaje popular y el Nieva poeta dicen la primera palabra. Un teatro como el de Nieva sería inconcebible con un lenguaje

normativo, del mismo modo que su lenguaje sería impensable ajustado a unos cánones dramáticos tradicionales.

2.1. La concepción teatral de Francisco Nieva

“Para las citas de las obras de Francisco Nieva hemos recurrido a las siglas, las cuales quedan expresadas a continuación.

BA : El baile de los ardientes

CA : El corazón acelerado

COT : Combate de Opalos y Tasia

CT : Coronada y el toro

DAH : delirio del amor hostil

NOSF: Aquellare y noche roja

MCH: Malditas sean Coronada y sus hijas

PAZ : La Paz : celebración grotesca sobre Aristófanes

PI : el paño de injurias

PT : Pelo de tormenta

RC : El rayo colgado y peste de loco amor

ST : la señora Tártara

Hablar del teatro de Nieva es hablar de su transgresión, de la influencia o no de Artaud y del teatro del absurdo sin relegar a un segundo plano otras influencias que no son menos pertinentes que lo señalado- pensamos en unas corrientes literarias que influyeron mucho en nuestro autor-.

Para iniciar este apartado de relaciones entre nuestro autor y aquellos con los que existen concomitancias, ya sean vestidas de auténticas influencias, ya de meras casualidades, citemos un párrafo que Nieva escribía en 1973 y en el que reconocía su deuda:

Pero lo cierto es que venir a España hace ocho o diez años con la cabeza llena de Wilde-Bataille-Jarry-Artaud-Genet era venir pidiendo un puesto en la prisión de Carabanchel (...) 162.

La cita ésta nos orienta- directa o indirectamente- hacia los dramaturgos o teóricos que dejaron huellas en la dramaturgia nieviana.

¹⁶²NIEVA, Francisco,art, cit,p.17

Los citados han sido importantes para formar la concepción vital y teatral de Nieva, si bien que éste nos avisa reiteradamente de cómo, en numerosas ocasiones, la coincidencia de posiciones, es mera casualidad.

En este apartado nos contentamos con el más citado por la crítica y los estudiosos del teatro nieviano “Artaud” para establecer un paralelismo posible entre la dramaturgia de sendos autores.

2.1.1. Artaud en Nieva

Todo el teatro de Nieva, sin excepción ninguna, recorre este sendero de la transgresión y de la instalación en el terreno de la culpa:

(...). Porque entiendo el teatro como una gran travesura, como un juego malvado, como algo que nos descarga y nos libera de la misma forma que los niños cuando traman hacer un mal¹⁶³.

Lo que se transgrede y sobrepasa es lo convencionalmente establecido por una sociedad que condena la culpa como modo de acción y conocimiento. Se ve más allá de las apariencias, de los tonos morigerados, de lo indiscutido, de la mentira. Así lo reconoce Nieva cuando afirma que en toda su obra existe

(...) bajo especie cómico, un concepto de contravalor. Esto es: el envés de los valores tenidos por positivos (.../...). Nada es perfectamente malo ni bueno, a pesar de lo que nos indica esa aguja imantada que es la culpa. De este último fracaso humano extraigo mis efectos cómicos, sin dudar tampoco que los extraigo del fondo mismo de la tragedia ¹⁶⁴.

Esta relación existente entre Nieva y Artaud no podría ser aparente sin conocer la orientación dramática del segundo citado. Para acercarnos más al teatro de Artaud, nos referimos a lo que se dijo por Fernando Lázaro Carreter en su artículo "Artaud y el teatro contemporáneo", publicado en Primer acto y que nos ofrece una síntesis de

¹⁶³ NIEVA, Francisco, Op.cit, p.24.

¹⁶⁴ NIEVA, Francisco,(1980): *Breve poética teatral" en Malditas sean Coronada y sus hijas, delirio del amor hostil*, edición de Antonio González, Madrid, Cátedra,p.93.

las teorías artaudianas en cuanto al teatro, extraída de la obra de Artaud *El teatro y su doble*. Resumidas en cuatro aspectos fundamentales, estas podrían ser:

1. (...) el teatro debe adueñarse también de los hombres, para ponerlos en presencia de todos los conflictos que duermen en ellos, acallados por la trivialidad y la costumbre, perturbando su tranquilidad, liberando su subconsciente reprimido, excitándolos hasta el paroxismo, para que se rebelen.
2. (...) el teatro (...) está intentando crear un doble de la realidad, transmutar el metal vil en oro, establecer una comunicación y equivalencia entre materias sensorialmente, sólo sensorialmente, diversas. De igual modo, el teatro pretende la conjunción, la identificación, reduciendo sus aparentes incompatibilidades "de la materia y del espíritu, de la idea y de la forma, de lo concreto y lo abstracto" fundiendo "todas las apariencias en una expresión única" que sea el equivalente "del oro espiritualizado". Es el doble de la vida.
3. Todo ello nos conduciría a lo que Artaud llamaba el Teatro de la crueldad, crueldad que consiste "(...) en las exigencias que va a imponer a todos: a él mismo, a los actores y al público. Todos seremos empujados hacia el paredón de las contradicciones, los sufrimientos, los absurdos en que consiste el vivir, para vernos obligados a reaccionar, para que nuestras reacciones nos justifiquen (...). Impulsar a vivir es tanto como provocar el horror hacia la maldad, disuadir de tentaciones criminosas". Un teatro que no es ni gratuito, ni utilitario, sino metafísico, en el que, como afirma Todorov al comentar a Artaud: "Loin de satisfaire d'un pur jeu de formes ou d'une modification dans les conditions matérielles externes de l'homme, le théâtre doit chercher a atteindre l'être; humain en ce qu'il a de plus profond, et le modifier.
4. ¿Cómo expresarse para llevar por buen camino el propósito catártico de este teatro? "El lenguaje ordinario no sirve; hace falta un sistema de signos propios, como acontece en el teatro oriental anterior al lenguaje, en el cual se integraran la música, los gestos, los movimientos y las palabras. Así, en este orden: las palabras en último lugar, desprovistas de su significado normal y reducidas a ruidos, a los sinsentidos que poseen los exorcismos o las fórmulas de encantamiento¹⁶⁵.

En los tres primeros puntos señalados, la correlación que podemos establecer entre Nieva y Artaud es relativamente evidente, aunque, en ningún caso, absoluta. Sin embargo, en el tratamiento dado al lenguaje, sus puntos de arranque divergen

¹⁶⁵LÁZARO CARRETER, Fernando, (1973) : *Artaud y el teatro contemporáneo*, Primer Acto, núm.159-160, agosto-septiembre 1973, p. 12-20.

aparentemente irreconciliables. Esta separación se magnifica si tenemos en cuenta la importancia que nuestro autor otorga a la palabra, punzante y trasgresora, como medio irremplazable, aunque no único, de comunicación. Cuando Nieva agrega: *“Imposible, claro está, renunciar a mi condición de escritor, incluso como escritor que crea y paladea la palabra, que la crea por creencia en ella misma”*¹⁶⁶.

Sus intenciones se apartan decisivamente de las de Artaud. En su obra "Es bueno no tener cabeza" en que la acción es su característica principal, la palabra no deja de ofrecernos todo su caudal comunicador y poético.

No obstante, también en este apartado de la palabra, podemos encontrar afinidades. Así, a la afirmación artuadiana de que las palabras *“(...) soient entendues sous leur angle sonore, soient perçues comme des mouvements”*¹⁶⁷.

Se corresponde lo siguiente de Nieva: *“Últimamente, mi modo de tratar el lenguaje es también un modo plástico; la sonoridad de ciertas palabras pueden tener como una plasticidad para el oído”*.¹⁶⁸

Existe un acusado paralelismo entre ambas afirmaciones al considerar las dos el valor de la palabra como movimiento o, lo que es lo mismo, como elemento plástico, visual. De esta esencial concomitancia es síntesis la afirmación de Nieva en su "Breve poética teatral": "La palabra se mueve" o en esta hermosa frase: *“(....) me gustaría escribir en algarabía morisca, si pudiera y se me entendiera; con palabras de fuego y humo (...)*"¹⁶⁹.

Se reproducen en esta última afirmación los dos factores señalados: movimiento y visualidad como características propias de la palabra, más sugeridora que significativa.

La influencia de Artaud, extraída a nuestro juicio, más del Artaud teórico de *El teatro y su doble* que del dramaturgo, y que más que influencia tendríamos que llamar

¹⁶⁶ NIEVA, francisco,(1973) :*" En torno a una nueva escritura teatral"*, en Luis Riaza, Representación de D. Juan Tenorio por el carro de meretrices ambulantes, cuadernos para el diálogo, Madrid, p. 159.

¹⁶⁷ En TODOROV, Tzvetan,(1971): *"l'art selon Artaud"*, en su Poétique de la prose, Ed. du Seuil, Paris, p.223

¹⁶⁸ Entrevista concedida por Nieva a Hervé Petit y publicada en su Maitrise de licence ' Universidad de la Sorbona), apud. Antonio González, op.cit. p.41

¹⁶⁹ NIEVA, francisco,(1973) contestación a M. Elena Niera, Primer Acto, nóm. 155, abril,1973, p.10.

relación establecida a posteriori, es incluso puesta en boca de uno de los personajes de Nieva, en la Sor Prega de "*El rayo colgado y peste de loco amor*":

¿Será esto malo, que no me haga daño el mal?" p.267
Ante la actitud de Sabadeo, que rehúye a Sor Prega, ésta le espeta:
"Se morirá sin haber sabido vivir. Si espera qué sucede, le aseguro sobre mi alma que habrá vivido mucho más. P.268.

O la actitud del Músico Relator que ha contemplado la escena: "*Y si el diablo se desahoga, se eliminará a sí mismo. Es la teología de Julio Verne, que tanto sabe de los tiempos apocalípticos*".p 268.170.

Sin embargo, la solución dada por Artaud y Nieva a un mismo conflicto, el de la conciencia humana y su relación consigo mismo y con el mundo, es radicalmente opuesta. Combate y lucha de contrarios en ambos casos como medio para alcanzar la verdad; más, frente al conflicto trágico y sin salida de Artaud, el humor le da a Nieva una salida verdadera:

(...) La vida puede muchas veces demostrar con infinito humor que todas las lógicas son absurdas (...). Así entendido, el humor sería una dimensión más de la tragedia. Y hasta de la culpa. El humor pone sobre la realidad un gallardete que la ultima y la define como totalmente irresoluble. Lo cual hace que dejemos de llorar, gozar, matar o crear para ponernos a reir¹⁷¹.

Ante un mundo sin solución, Artaud optó por la locura. Más feliz la opción de nuestro autor, quien, en una tradición muy española, opuesta por la risa.

Las largas estancias de F. Nieva fuera de España, en francia sobre todo, le permitió conocer y, de muy cerca a muchos dramaturgos universales como Samuel Beckett, Ionesco y otros, cuyas influencias aparecen claramente en su dramaturgía.

2.1.2. El Teatro del absurdo y Nieva

¹⁷⁰NIEVA, francisco,(1975): *Rayo colgado y peste de loco amor, teatro furioso*, Akal-Ayuso(col. Expresiones, serie teatro), Madrid,pp.229-288.

¹⁷¹ NIEVA, francisco,op.cit. p.101.

La simple lectura de las obras de Nieva puede inducir a, en un primer momento, establecer entre éstas y las del teatro del absurdo una aparente conexión. Dicha comparación, sin embargo, no resiste un análisis más pormenorizado. El teatro de Nieva es siempre un teatro motivado, con mensajes concretos, aunque sean ambivalentes. Y ello a pesar de que el realismo no satisface en absoluto su concepción globalizadora de la realidad, al entender por ésta no sólo lo materialmente perceptible, pues, como lo hace notar Nieva: *Un sueño o un deseo son realidades (.../...).* *Los supuestos símbolos son simplemente imágenes lo más expresivas posibles de algo concreto* 172.

La realidad nieviana incluye, por tanto, lo concreto y lo abstracto, lo lógico y lo absurdo. Su teatro, por consiguiente, responde a esa concepción globalizadora de la realidad. Así, podemos hallar conexiones con obras del teatro del absurdo, como *Esperando a Godot*, de Beckett, mas sólo en la medida en que lo absurdo conforma, al lado de otros factores, la realidad.

Angélica Becker señala el carácter diferente entre las situaciones absurdas del teatro de Nieva y las del teatro de Beckett, Ionesco, "*Mientras las obras de estos últimos se valen de un tipo de simbolismo irracional, Nieva nunca utiliza estos símbolos, según afirma*" 173.

A nuestro juicio, y a excepción hecha de *Sombra y quimera de Larra*, todas las obras de Nieva estén plagadas de símbolos irracionales, ilógicos, absurdos, que, eso sí, se enmarcan en un conjunto que resulta poseer finalmente un significado concreto. ,-0 acaso, en *Es bueno no tener cabeza*, no es irracional que Rómulo, un anciano sabio, afirma ante su colega Anteo: "Soy una doncella". La misma crítica¹⁷⁴ en un artículo publicado en Primer acto reconoce en dicha afirmación de Rómulo una ruptura del sistema de lo convencionalmente aceptado, de lo psicológicamente esperado, de lo lógico, etc. Cuando Nieva afirma que "(...) los supuestos símbolos son

¹⁷² NIEVA, Francisco, "la magia anecdótica", en Primer Acto, núm. 132, mayo 1971, p.66.

¹⁷³ BECKER, Angélica, *Sorpresas en el teatro español: un nuevo autor antiguo*", en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 253-254, enero-febrero 1971, p.261.

¹⁷⁴ Véase los artículos de A. Becker en las revistas ya señaladas.

simplemente imágenes lo más expresivas posible de algo concreto" (Vid. Nota 60) no nos esté sugiriendo que esa concretización sea lógica. Y no lo hace por la sencilla razón de que, como Artaud, pregona la indisolubilidad de lo abstracto y lo concreto, de lo lógico y de lo absurdo. Lo absurdo, para Nieva, es también real.

2.1.3. La influencia del Barroco en Francisco Nieva

Por Barroco no sólo entendemos el fenómeno artístico que abarca buena parte del siglo XVII, sino que, más allá, debemos captarlo, tal y como lo hace René Welek :

(...) como una filosofía o una visión del mundo o hasta como una simple actitud emocional hacia el mundo que aparece y desaparece a lo largo de la historia, no ya sólo como reacción a un determinado movimiento artístico anterior, sino como actitud esencial y perdurable de la concepción del Arte 175.

Cuando páginas atrás tratábamos de caracterizar el teatro de Francisco Nieva, ya se podía intuir la enorme carga barroca que contenía su poética. En la introducción a *Sombra y quimera de Larra* reconoce su deuda con ciertos autores clásicos y románticos. Esos clásicos no son otros que el Góngora de *los romances y letrillas*, el Quevedo de *Los Sueños* y *El Buscón*. La deuda romántica se centra primordialmente en Bécquer y sus *Leyendas*, y en el Duque de Rivas. Romanticismo y Barroco, unidos, pues, ¿no es acaso el primero de dichos movimientos un modo de concebir el arte y la vida eminentemente semejante al representado por el Barroco?.

Helena Sassone¹⁷⁶ en un artículo publicado en Cuadernos Hispanoamericanos estudia la influencia del Barroco en la literatura actual. Separa, como es tradición, las dos manifestaciones del Barroco español: el conceptismo y el culteranismo. Al primero de ellos lo caracteriza por el empleo de palabras antitéticas, la dislocación de imágenes, la sutileza mental, la brillantez, el juego con el sentido de las palabras. El Culteranismo, por su parte le da al lenguaje un tratamiento plástico; el lenguaje es

¹⁷⁵WELLEK, René" El concepto del barroco en la investigación literaria", en the journal of Aesthetic and Art Criticism, vol,V, núm. 2, dic 1946.

¹⁷⁶ En Madrid, su ciudad natal, inicia estudios de Derecho que abandona por periodismo, cuya carrera culmina. Decide residenciarse en Caracas, Venezuela, donde colabora en los diarios El Universal y El Nacional y en otros periódicos caraqueños. Ejerce la crítica de cultura y artes escénicas.

para los culteranos una materia susceptible de modificación, de perfección por la técnica literaria. El culterano es básicamente un artista, un virtuoso, desdeña la forma de expresión común, el habla de cada quien, familiar y clara.

Francisco Nieva bebe por igual en las dos vertientes del Barroco, si bien en cuanto a la modificación formal de los vocablos, su técnica está más cercana al modo de actuar culterano. Federico Carlos Sainz de Robles¹⁷⁷ reproduce en su obra *Los movimientos literarios* un párrafo de Ludwig Píandl que, a su vez, Helena Sassone transcribe en su ya citado artículo. De él, entresacamos las características del vocabulario y sintaxis culterana que más nos interesan en el presente momento, tales como la modificación de la significación de algunas palabras, la rehabilitación de vocablos antiguos o desusados, el uso y abuso de los neologismos, el empleo de palabras tenidas por bajas o malsonantes, así como la utilización de extraordinarias libertades sintácticas. Por nuestra parte, añadiríamos una objeción: ninguna de estas características le son ajenas al conceptismo. De este modo, la influencia que el Barroco ejerce en Nieva es tan conceptista como culterana, y es así porque lo que Nieva toma del Barroco, más que un procedimiento, es su actitud, corrosiva, nueva y sorprendente. Desde el Barroco, quien verdaderamente deja sus huellas en el devenir teatral de Nieva, es Quevedo. Esa actitud se traduce en procedimientos poéticos concretos, como los ya mencionados anteriormente. *Los sueños*, o *el Buscón* son dos ejemplos de lo que Quevedo inventa en el lenguaje y que Nieva sabe recrear con la máxima perfección.

Muy de joven- dice Nieva-, Quevedo me asombraba por la inaudita plasticidad de sus conceptos. (...) Cargué mi memoria con esa oratoria flameante, trepidante, untuosa y maleable como una materia, sobre todo por parte de Quevedo¹⁷⁸.

Nieva juega con el sentido de las palabras, pero en ello no sólo debemos observar el anhelo de un mero afán efectista, sino que más bien, en ese juego, vemos a un autor que se moía del significado absoluto de las palabras:

¹⁷⁷ROBLES Y CORREA, Federico Carlos Sainz de (Madrid, 1898 - 1983) fue un escritor, dramaturgo, historiador, lexicógrafo, crítico literario, historiador de la literatura, folclorista, bibliógrafo y ensayista español.

¹⁷⁸NIEVA, Francisco, en PEÑA, Juan Francisco, (2001): *El teatro de Francisco Nieva*, ed. Nuevo Siglo, S.L. Universidad de Alcalá, p. 128.

No hay cosa que más le guste a un español que ser extranjero próximo (DAH, 257)

¡Ah, eso sí. Siempre me sentiré extranjero. En esto soy muy patriota (ST, 54))¹⁷⁹

El hecho de que encontremos esa dualidad "próximo/extranjero; patriota/extranjero" en más de un caso y en dos obras diferentes, nos hace ver que el juego establecido no es casual. Antonio Gonzalez¹⁸⁰, en la edición de *Delirio del amor hostil*, en una nota a pie de página, comenta cómo ese tema se repite en *Malditas sean Coronada y sus hijas*, y como "Aquí se refiere al resurgimiento del prurito autonomista, por un lado, y al sentimiento de inferioridad frente a la admiración papanatas por todo el extranjero". Dudamos que la primera interpretación sea cierta; la segunda, sin embargo, parece acertada, sobre todo si observamos la cita entresacada de *La señora tártara*. Ella misma es quien habla, y dice ser patriota precisamente porque considerándose extranjera se une a un sentimiento muy español: ese sentimiento de inferioridad ante todo lo foráneo, traducido en admiración por lo extranjero. No obstante, es necesario completar esta interpretación afirmando que, más allá de la pretensión de Nieva de expresar un pensamiento, está el afán del artista por comunicarnos una sensación. El significado de los vocablos usados, opuestos en apariencia, rompen sus barreras: lo próximo y lo extranjero no están entre sí tan lejanos.

En otro caso, ese jugar con el sentido de las palabras se evidencia más claramente. En *La señora tártara* encontramos varios ejemplos. Su comparación con unos versos de Quevedo servirán para comentar el efecto.

(...) Ary, esfuérate en llegar donde ya no quieres. ¿Dónde estoy que ya no me encuentro? ¿Por qué llego a donde ya no estoy? ¿Y por qué a pesar de sentirme perdido, no quisiera nunca más volver...? Ni volver, ni vivir, ni encontrarme. Me aborrezco como me soñé. ¿Solución? No es posible

¹⁷⁹ Para las citas de las obras de Francisco Nieva hemos recurrido a las siglas, las cuales quedan expresadas a continuación.

¹⁸⁰ GONZLEZ, Antonio, (1980): « *Biografía y otras consideraciones* », en NIEVA, Francisco, *Delirio del amor hostil, Malditas sean Coronada y sus hijas*, ed. Cátedra, Madrid, pp 11 y 44.

escapar. Es preciso volver, sumergirse en el tiempo redondo, avanzar hacia atrás, ir de vuelta (ST, 28).

Y dije: "Quiera Amor, quiera mi suerte, que nunca duerma yo, si estoy despierto, y que si duermo, que jamás despierte".

Más desperté del dulce desconcierto; y vi que estuve vivo con la muerte, y vi que con la vida estaba muerto".

(Quevedo, "Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño") (88).

En cuanto a los rasgos del vocabulario culterano señalados por Píandl, esto es, los neologismos, los arcaísmos y las palabras malsonantes, encontramos abundantes huellas en la obra de Nieva. Los neologismos, de toda índole, son una de las características del lenguaje nieviano. Ahora señalamos cómo algunos de ellos están indudablemente marcados por el sello barroco:

"Lamentosa palabra diablina" (RC, 253).

"Borrical sabandija" (PAZ, 77).

"Ahora llevadla a algún reposorio" (PAZ, 66).

Los arcaísmos son menos frecuentes que los neologismos, siendo su empleo esporádico y accidental. Más que arcaísmos propiamente dichos lo que encontramos son neologismos arcaizantes, con aires de vocablo anejo (por ejemplo, el ya citado reposorio). Aun así, encontramos expresiones como: *porque vos sobra el desprecio*" (DAH, 208).

En tercer lugar citamos el empleo de palabras malsonantes, abundantísimas en la prosa y poesía barrocas. Recordemos al Góngora de los romances y letrillas, por ejemplo. Nieva, en el más puro estilo barroco, no rehúye la utilización de esos vocablos llamados soeces o malsonantes, ya directamente, ya mediante la construcción de eufemismos y neologismos, los cuales no tienen el fin de suavizar lo soez del término, sino tergiversarlo y cambiarlo, para así, hacerlo nuevo y sorprendente. Muestra de lo primero son estas expresiones de *El paño de injurias*:

"muy contentas de darle paz a su cono, por una noche de contrición" (PI, 296).

"con un buen peso de pelotas" (PI, 296).

Otras veces, sin embargo, nos hallamos ante un procedimiento que los formalistas rusos dieron en llamar singularización. Por singularización entienden el mecanismo por el cual nos referimos a algo ya conocido como si fuera la primera ocasión en que tal cosa es descrita: *Es preciso hablar de lo viejo y habitual como de algo nuevo e inusual. Lo ordinario debe tratarse como insólito*"¹⁸¹.

En realidad, este procedimiento referido es universal y abundante en todo tiempo y lugar.

Esta actitud barroca, que recorre toda la obra de Nieva, tiene un punto de especial inflexión en el empleo del hipérbaton, tan característico del barroco. Hasta tal punto llegó a ser el hipérbaton rasgo característico del siglo de oro, que su solo uso confiere a la frase en la que aparece un claro sabor barroco: *En las volandas del aire arrebatadas*" (PT, 174)

Finalmente, hay que destacar cómo en la sonoridad de la frase hallamos también lugares comunes entre el Barroco y Nieva; así, en nuestro autor, encontramos expresiones rotundas creadas a base de concentración expresiva y de neologismos, elementos ambos que otorgan a la frase una fuerte sonoridad. Dicha sonoridad es conectable con la que nos ofrecen obras como *El Buscón* o *Los sueños*, de Quevedo, pródigas en frases conceptistas y en neologismos. Así, cuando Jasón en *Delirio del amor hostil* afirma que jamás rehúye el peligro, se expresa del siguiente modo: *Yo no vuelvo la espalda a ningún desabroche braguetón*" (DAH, 231).

La concentración expresiva de la frase es extraordinaria. Apelar a los órganos sexuales para justificar una actitud es costumbre muy española, equivalente a la también muy hispana afirmación de "no me da la gana". Nieva crea aquí una nueva expresión a partir de la ya existente "desabrochar la bragueta" mediante el neologismo "desabroche", utilizado como sustantivo, y el inusual aumentativo "braguetón", empleado como adjetivo. Con ello lo que Nieva nos ofrece es una sinécdoque, en la que el continente (bragueta) está sustituyendo al contenido (órganos

¹⁸¹ B. Tomachevski,(1970):" *Temática*", en Tzvetan Todorov,; *teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Ediciones Signos Buenos Aires,pp.199.

sexuales masculinos). Así, el autor consigue una expresión caracterizada por su gran concentración expresiva y sonora.

Por último, valga el siguiente parlamento de Imperia en *El baile de los ardientes* como muestra de recia sonoridad, y, en definitiva, de ese innegable barroquismo tan recurrente en Nieva:

¡Toca, mi niño, la trompeta, y hazme bailar el barracón de los gustazos!
¡Anda, maldito, que te llevo dentro con todos los horrores de Vandalia!
¡Hijo de cabrón y cabra, que eres tímido y espantadizo como el picor de la sarna, por ti juré de vencer y enloquecer al vencido! ¡Ya está logrado! Y ahora, vamos a casa, ¡que llueve! (BA, 368).

Estas influencias, tanto directas como indirectas, dieron luz a una serie de obras que Nieva había escrito o puesto en escena a lo largo de más de cuarenta años. F. Nieva quiso poner de relieve su producción dramática atendiendo a un doble aspecto: el tratamiento temático y la estructura formal que lo refleja.

2.2. El teatro nieviano

La entrada definitiva de F. Nieva en el mundo del teatro español tuvo lugar en 1976. En marzo de ese año estrenó en el María Guerrero "*Sombra y quimera*" de Larra, versión libre de la obra de Larra "*No más mostrador*"; y un mes más tarde estrenó en el teatro Fígaro "*la carroza de plomo candente*" y "*el combate de Ópalos y tasia*".

Andre Amorós dijo en el diario "Ya":

El estreno tuvo lugar en un ambiente de expectación y alcanzó un gran triunfo, a pesar de algunas protestas(...). Las dos obras poseen una fuerte carga erótica, que se manifiesta en unas situaciones y un lenguaje de crudeza inusitada entre nosotros.(...) En todo caso, el talento de Nieva es innegable y pienso que la experiencia del estreno le puede ser también a él muy útil para su carrera futura de dramaturgo¹⁸².

Con respecto a la obra de F. Nieva, el mismo autor nos la clasifica del siguiente modo: Teatro furioso; teatro de farsa y calamida y el teatro de crónica y estampa.

¹⁸²AMORÓS, Andrés, *Crónica de teatro*, diario Ya, 29.IV- 1976, Madrid, p.67.

2.2.1. Teatro furioso. Teatro de farsa y calamidad

Es el propio Nieva el que nos ofrece esta clasificación de su teatro en dos vertientes, que no están radicalmente divididas, sí presentan entre sí las suficientes disonancias como para explicar su separación; o, si se prefiere, no observamos en esta clasificación las deficiencias necesarias como para no considerarla válida, máxime si tenemos en cuenta que es obra de su mismo autor. Más que por el tema, Nieva opta para clasificar su teatro por el tratamiento que se le da a este.

En su "*Breve poética teatral*", Nieva caracteriza así las obras de su Teatro Furioso: "*Son de una acción esencial y concretada y tienen un carácter más bien coral. Los tipos tienen un desarrollo externo, brillante y fugaz*"¹⁸³.

En efecto, si algo caracteriza a su Teatro Furioso por encima de cualquier otra consideración eso es la coralidad, la fuerza común de unos personajes hiperactivos, en continuo trance de sorpresa y novedad, movidos por el ritmo frenético que marca la acción; la concentración de esta y la del lenguaje, sus continuas rupturas, la fusión esperpéntica de lo trágico con lo cómico (o lo que es lo mismo, la comicidad de la tragedia). Pérez Coterillo señala en cuatro puntos- de que guardamos únicamente el segundo- los elementos más sobresalientes de este tipo de teatro: "*La manipulación del lenguaje mediante la condensación y la distorsión*"¹⁸⁴.

A esto hay que añadir la importante característica señalada por Nieva: la coralidad, la temática coral. Resulta curioso adjetivar la literatura con términos musicales, este traspaso sinestésico entre uno y otro arte, delator de la vocación musical de Nieva, y, claro está, del afán por construir un mundo poético basado no sólo en el tema y en el personaje, sino también y, conjuntamente, en la fuerza rítmica que se obtiene de la palabra. Es lo que Nieva llama reópera:

Es un canamazo dispuesto a admitir toda la complejidad adicional de un matiz; y de ahí su calculado esquematismo que, aspirando a un respeto por la palabra, la frase y su ritmo, reclama la dilatación interpretativa más compleja como imprescindible condición para ser llevado a la escena. Toda frase o situación sugeridas exigen ser completadas por la puesta en escena

¹⁸³NIEVA, Francisco, op.cit.p.103

¹⁸⁴PÉREZ COTERILLO, Moisés, (1975): "*Introducción*", en F. Nieva: teatro furioso, Akal-Ayuso Madrid, p.23.

y sus numerosos recursos expresivos: mímica, expresión corporal, clima visual y sonoro. El mismo lenguaje extremoso patético y nada realista debe inducir a ese género de proyección¹⁸⁵.

En *Coronada y el toro* tenemos un caso aparte, porque, aún perteneciendo al ámbito del Teatro Furioso, escapa un poco de las características que definen a éste. Digamos, para continuar con el símil musical, que su coralidad no reside en el resultado uniforme de las diversas voces, como ocurre en las restantes piezas, sino precisamente en su polifonía disconforme, en la disonancia de las voces, en su disparidad. No hay un único modo de entender esta Coronada. Podemos entenderla, como hace Pérez Coterillo, como "(...) *una liquidación irónica de la España negra* (...)"¹⁸⁶

Pero también podemos contemplarla desde un prisma teístico y religioso que nos daría como resultado un dios, el Nombre Monja, consolador y protector de los débiles:

Soy el rescate insensato y glorioso, soy el ardiente entusiasmo de la mezcla y el entrever, el alegrón de lo imposible y la candonga de los funerales de apagaluz(CT 165).

Y no es menos cierta esta interpretación, ni por supuesto, resulta infundada. Cuando al final de la obra Mairena se dirige a Zebedeo, el párroco, y a los alguaciles, y les espeta esta terrible frase: "(...) *cobardones del más allá, sin acá que os de consuelo ni ganas de matar el gusanillo que a todos nos come por dentro...!*" (CT, 166),

Mairena lo que hace es criticar esta cobardía ante el más allá, ese temor que crea y que hace que construyamos un más allá caduco y descuidado, insatisfactorio y pobre. Quienes, por el contrario, buscan el más allá aquí, terminan recibiendo una de las más hermosas exhortaciones escritas por Nieva, y puestas en labios del Hombre Monja: "*Andad, venturosa cuadrilla, montad aquel blanco toro de fuerza. Id con Dios y con salero de yodo y viento de mar*" (CT 167).

¹⁸⁵ NIEVA, Francisco, op.cit, p.162.

¹⁸⁶ PÉREZ COTERILLO, Moisés, op.cit, p.37.

La frase de *Coronada y el toro* es, por otra parte, menos breve, y la psicología de los personajes más compleja que en las restantes obras del Teatro Furioso, semejante a la que aparece en las obras de Nieva pertenecientes al Teatro de Farsa y Calamidad como *La señora tártara* o *El baile de los ardientes*.

Para tratar el Teatro de Farsa y Calamidad nos volvemos a asistir de Nieva y de Pérez Coterillo. Nieva afirma que

(...) la acción es menos coral, menos esquemática, la anécdota menos novelesca y explícita, los personajes algo más complejos (.../...). No existe la exasperación, el efectismo o barroquismo verbal, concebido para que el lenguaje en el Teatro Furioso fuese enfático y delectablemente pregonado por el actor. Un lenguaje carente de coloquialismo¹⁸⁷.

Aunque lo que Nieva aprecia en sus dos tipos de hacer teatro es cierto, no lo es menos que ese barroquismo verbal, esa ausencia de coloquialismo, esa heraldización de la frase no le son ajenos al Teatro de Farsa y Calamidad. El lenguaje de este es menos condensado, no menos distorsionado. La transgresión lingüística, la ruptura, los neologismos, la singularización, siguen siendo decisivos en todo el Teatro de Farsa y Calamidad, si bien es cierto que en algunas obras se nos ofrecen en un número menor que en las del Teatro Furioso. En otras del Teatro de Farsa y Calamidad, como *El baile de los ardientes*, no sólo no disminuyen en número las características propias del lenguaje nieviano, sino que se acentúan. Recordamos aquí, por ejemplo, los parlamentos de Imperia en *El baile de los ardientes*, repletos de un continuo fluir de neologismos y palabras punzantes de "fuego y humo".

Coterillo, por su parte, aprecia, en el Teatro de Farsa y Calamidad, un evidente componente romántico y esotérico, factores ambos que caracterizan a unos personajes prototípicos y resignados, inermes y ambiguos. En otro momento destaca la existencia de "(...) una extraña profesión de fe en el revés de los valores impuestos"¹⁸⁸. La resignación de los personajes ante las circunstancias que los agobian, su instalación en un mundo de valores ridículos, el deseo de morir por dejar de sufrir, la inevitabilidad del dolor, la presión sofocante de lo externo, son

¹⁸⁷ NIEVA, Francisco, op.cit, p.112.

¹⁸⁸ PÉREZ COTERILLO, Moisés, op.cit, p.19

características de este Teatro. En cuanto a los elementos definatorios de su lenguaje, Coterillo señala la existencia de

"(...) un lenguaje clásico, apenas transgredido por imágenes inconvenientes, donde las insinuaciones se realizan a través de metáforas complejas o alambicadas"¹⁸⁹.

La clasicidad de frases que, como la que sigue, pueblan todas las páginas de este Teatro de Farsa y Calamidad: *Con este poco de gato y otro tanto de mala leche siento que me da el trastorno y la defunción pasajera*". (DAH, 259)

A nuestro juicio, y conviene recordarlo porque en él se asienta nuestro estudio, la diferencia de lenguaje entre el Teatro Furioso y el de Farsa y Calamidad no es cualitativa; si acaso, cuantitativa. A ello hay que añadir cómo el elemento coral que caracterizaba al Teatro Furioso esté también presente, aunque disminuido, en el de Farsa y Calamidad. Así, en *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil* y *El baile de los ardientes*, tenemos un joven héroe, al que, desde un comienzo, vemos deambular derrotado por un mundo nuevo, desconocido, extraño. Es un ser tan egoísta como incauto, pero dotado de arrogancia y belleza. Es en esencia un individuo resignado, preparado para el dolor, derrotado antes de haber luchado. A esta lista habría que añadir a Arystón, que, en *La señora tártara*, recorre los senderos de un mundo hostil, y que, en suma, reúne en sí las características que arropan en las tres obras arriba citadas a Silverio, Jasón y Cambicio, respectivamente.

En *El rayo colgado*, Sor Prega y Sor Isena no cesan de sorprender a Sabadeo con su empeño de hacerle comprender cómo el mal es una parte de Dios. Dicha tesis nos conduce a la teoría nieviana de la unión esencial de mal y bien. En *Tórtolas, crepúsculo* y... telón, Nieva teatraliza el teatro, no para ofrecernos sus ideas personales, sino para mostrarnos sus contradicciones, sus límites, la grandeza del teatro. En *El corazón acelerado* aparece, como en *Es bueno no tener cabeza*, una continua ruptura de la acción, así como una vertiginosa sucesión de escenas.

¹⁸⁹Ibid, p.17

2.2.2. Teatro de crónica y estampa

En este apartado de la producción nieviana encontramos una única obra editada: *Sombra y quimera* de Larra. Representación alucinada de "No más mostrador", fruto del proyecto inicial de realizar una versión de *No más mostrador*, de Larra. Nieva, como él mismo confiesa en la introducción, acabara, sin embargo, por trufar la obra misma con pensamientos y actitudes del famoso periodista con lo cual obtenemos como resultado una obra original de Nieva.

El lenguaje utilizado es un pastiche del utilizado por Moratín y Larra en sus obras. No obstante, la contradicción con el resto de su teatro, como el mismo Nieva sugiere, es más aparente que real. Es cierto que las características señaladas para el Teatro Furioso y el de Farsa y Calamidad no aparecen en esta *Sombra y quimera*. Aun así, Nieva no se limita como podría parecer a jugar con un tipo de teatro como el de Moratín y Larra, de tipo histórico-didáctico. Por el contrario, se adentra en el significado global de un tiempo y de un hombre que le son particularmente atractivos.

El Romanticismo, por una parte, ha representado para Nieva todo un manantial de sugerencias, quizá más por su estética teórica que por sus manifestaciones concretas, si bien obras tan exacerbadamente románticas como el *Don Alvaro o la fuerza del sino*, del duque de Rivas, han llegado a constituir un modelo de dramaturgia para Nieva. La existencia de Larra, por otra parte, ejemplifica toda una concepción vital, muy próxima a la del mismo Nieva. Por último, debemos señalar cómo a pesar del carácter de pastiche de *Sombra y quimera de Larra*, el lenguaje utilizado por Nieva en sus restantes piezas no es absolutamente diverso al empleado en aquélla, sobre todo en el uso común de adjetivos neológicos: "cómica correlera" (Pag. 35), "matronil" (Pag. 38), etcétera.

2.3.El objeto poético

Antes de comenzar el estudio detallado de la poética formal de la dramaturgia de Nieva, sería necesario preguntarnos cuáles son las características esenciales de todo lenguaje poético. Por los años veinte y treinta del siglo anterior aparecían una serie de trabajos encuadrables en lo que se ha venido a denominar formalismo ruso.

En dichos estudios, autores como Havranek, Mukarovski, Tomachevski, Shklovski, Bajtín, nos ofrecían una caracterización del lenguaje poético absolutamente convincente. En lo que a nosotros concierne, importa, en primer lugar, la diferenciación que establecían entre lo que ellos llamaban lenguaje automatizado y lenguaje resaltado, ensalzado, puesto de relieve. Por automatización del lenguaje, Havranek entendía

(...) such use that the expression itself does not attract any attention; the communication occurs, and is received as conventional in linguistic form and is to be "understood" by virtue of the linguistic System without first being supplemented, in the concrete utterance, by additional understanding derived from the situation and the context 190.

Lenguaje automático es, por tanto, el lenguaje de la conversación intrascendente y pasajera; lenguaje a medias que no necesita de una especial atención por parte de ninguno de los interlocutores, porque ninguno de ellos espera ni ofrece novedad alguna.

Frente al lenguaje automático tendríamos el lenguaje resaltado o puesto de relieve, caracterizado por

(...) the use of the devices of the language in such a way that this use itself attracts attention and is perceived as uncommon, as deprived of automatization, as desautomatized, such as a live poetic metaphor (as opposed to a lexicalized one, which is automatized) 191.

El lenguaje poético es, por consiguiente, un lenguaje desautomatizado, esto es, voluntariamente extraño a la norma del lenguaje común. Sin embargo, Havranek va más allá cuando afirmaba que el lenguaje poético se caracteriza por un "plano

¹⁹⁰HÁVRANEK, Bohuslav, (1987): "*The functional differentiation of the standard language*", en Jesús Barraón, la poética de F. Nieva, Ed. Excma. Diputación provincial de ciudad real . Area de cultura. Castilla la Mancha, p.31.

Traducción nuestra: "Tal uso del término en sí no atrae la misma atención, la comunicación se produce, y es percibida como clásica o convencional en forma lingüística y debe ser entendida dentro del sistema lingüístico, sin haber estado, primeramente, completada en la articulación concreta, por la comprensión adicional, derivada de la situación y del contexto.

191 Ibid.

Traducción nuestra: " (...) El uso de los dispositivos de la lengua de tal manera que este mismo uso llama la atención y se percibe como normal ya que la privó de automatización, como desautomatizada, como una metáfora poética viva (frente a una lexicalizada, que es automatizada).

primero máximo” porque mientras la función comunicativa del lenguaje se mueve en un " plan semántico unificado", la función poética o estética (el lenguaje poético) se caracteriza por su "Plan semántico complejo multiple".

Mukarovski era más explícito que Havranek. Para el primero de ellos, "(...) primer plano significa la violación del sistema "; y, cuando tal afirma, no se está refiriendo sino al lenguaje poético, caracterizado por la ruptura de la norma, como él mismo reconocía:

La distorsión de la norma es, sin embargo, de la esencia misma de la poesía”

Resaltar, romper, violar la norma. Condensar, extrañar, alambicar la expresión. Ese extrañamiento de la norma sería la explicación a toda la poesía contenida en un libro de poemas tan difícil como *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca.

Llegados a este punto, nuestra tarea obligada es la de inquirir cuáles sean los mecanismos de los que se vale el poeta para producir "la liberación del objeto del automatismo". Los formalistas rusos no se proponen ofrecernos un catálogo de dichos procedimientos, y se limitan a proporcionarnos algunas de las características del lenguaje poético. Mukarovski, por ejemplo, señala:

(...) the potential relations-hip between intonation and mening, syntax, word order, or the relations-hip of the word as a meaningful unit to the phonetic structure of the text, to the lexical selection found in the text, to other words as units of mening in the context of the same sentence (...) More concretely: sometimes intonation will be governed by meaning (by, the meaning structure will be determined by intonation; sometimes again its relationship, of a word to be lexicon may be foregrounded, then again its relationship to the phonetic structure of the text¹⁹².

También estudia Mukarovski el procedimiento consistente en la utilización de vocablos procedentes de jergas, dialectos, lenguas extranjeras, vulgarismos, etc. Con ello, el artista pretende sorprender, romper la norma, mediante el uso de palabras novedosas y extrañas en determinados contextos. Nieva presenta todo un retablo de

¹⁹² MUKAROVSKI,Jan,, op.cit. p32

Traducción nuestra: “(...) Las relaciones posibles entre la entonación y el sentido, la sintaxis, el orden de las palabras, o las relaciones de la palabra como una unidad significativa a la estructura fonética del texto, a la selección léxica en el texto, a otras palabras como unidades de significación en el contexto de la misma frase (...) Más concretamente: a veces la entonación se regirá por la estructura fonética del texto "(diversos procedimientos), a veces, por la entonación o por la relación de una palabra que va a estar en primero o por la estructura fonética del texto.

voces nuevas, extraídas unas veces de dialectos ya existentes, y, otras, creadas nuevamente a través de una sistemática distorsión.

Este procedimiento comentado por Mukarovski está en íntima relación con la clasificación establecida por Tomachevski, acerca de los procedimientos literarios. Distingue Tomachevski los procedimientos canónicos de los libros:

Llamamos procedimientos canónicos a los que son obligatorios para un género dado y en una época determinada (...). Los procedimientos canónicos existen en función de su comodidad técnica: al repetirse, se vuelven tradicionales y una vez introducidos en los marcos de la poética normativa, se instituyen como reglas obligatorias¹⁹³.

Los procedimientos libres son facultativos, y Tomachevski los clasifica en perceptibles e imperceptibles.

F. Nieva en su obra *Breve poética teatral*, afirma:

Pueden ser perceptibles por dos razones: su excesiva vejez o su extrema novedad podemos desligar lo que se dice de cómo se dice; ambos factores permanecen indisolublemente unidos en un todo que constituye la esencia del arte. A un teatro transgresor le corresponde un lenguaje transgredido, y le corresponde en esencia, como parte inseparable del mismo: "Si la palabra es un instrumento de dominio, igualmente lo es de rebeldía y liberación. Atentar contra una palabra es atentar contra un determinado sistema que se vale de ella¹⁹⁴.

Pero esa transgresión surge también por la necesidad de la novedad o de la sorpresa. A un mundo de sueños sólo le vale un lenguaje de sueños, de imágenes, nuevo. Forzar la palabra se hace entonces tarea inexcusable. El universo creado por Nieva en su teatro es un mundo de elementos soñados. No es, sin embargo, un teatro del absurdo o de la nada o de la imaginación soñada. Es un teatro de furiosa realidad,

¹⁹³ B. Tomachevski: "Temática", en Tzvetan Todorov, teoría de la literatura de los formalistas rusos, «No hay para mí gran diferencia entre un científico que se ve precisado a nombrar por primera vez un hecho, una materia o un concepto que antes no se habían presentado a su percepción, y un individuo que precisa nombrar a los garbanzos con mayor saturación expresiva que la simple palabra "garbanzo"»¹⁹³. Buenos Aires, Edición Signos, 1970, p.226.

¹⁹⁴ NIEVA, Francisco, en GONZALEZ, Antonio, (1980) : *Breve poética teatral*, en F. Nieva, *Malditas sean Coronada y sus hijas, Delirio del amor hostil*, Cátedra, Madrid, p.108.

en la que cabe el sueño y la nada y la imaginación, expresados siempre mediante la saturación, como reconoce Francisco Nieva:

Desautomatizar el lenguaje, saturarlo expresivamente. Esta saturación expresiva podría ser la equivalencia castellana del maximum foregrounding del que hablaba Havranek. Para esa saturación Nieva recurre a cuatro fuentes principales:

- a) Al lenguaje popular; a sus formas y variantes.
- b) A los llamados géneros chicos: el sainete, la zarzuela;
- c) Al barroco, y en especial, a Góngora, Quevedo y Gracián;
- d) Al surrealismo y todos sus ismos.

Veamos lo que ahora nos ocupa: el préstamo de la lengua popular y el de los procedimientos de los géneros vulgares, hechos resaltados por los formalistas rusos en sus estudios.

(...) Los procedimientos nuevos, en cambio, llaman la atención por su carácter inhabitual, sobre todo cuando surgen de un repertorio excluido hasta el momento: por ejemplo, los vulgarismos en la poesía culta¹⁹⁵.

0, como líneas arriba comentaba Mukarovski, mediante la utilización de vocablos populares o argóticos; o a través de la utilización de adjetivos inimaginables para calificar a ciertos sustantivos. Vayamos ahora a la obra de Nieva. Si, como afirman Havranek, Shklovski, Mukarovski, Tomachevski, la violación deliberada de la norma lingüística con el propósito de expresión es una de las características de todo lenguaje poético, el del teatro de Nieva lo es de pleno derecho. El mismo autor utiliza para referirse así el término poeta, que le cuadra con más justeza, en cuanto que escritor, que el de dramaturgo.

2.3.1. El objeto poético de Francisco Nieva

Una vez establecidas las propiedades del lenguaje poético, vamos a detenernos en apreciar cómo las características con las que los formalistas rusos definen dicho lenguaje, son asumidas por la práctica dramática de Nieva. José Monleón se refiere a la poética de nuestro autor en los siguientes términos:

¹⁹⁵ BOUSOÑO, Carlos, (1976): *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid, p.258.

El lenguaje es rotundo, fluido, nuevo, sin aires de frase hecha, de parlamento automatizado; los personajes aparecen o desaparecen, van o vienen, con la misma libertad con que lo hacen en un sueño (.../...). fondo y forma sí son aquí una misma cosa (...)196.

Esa ausencia de automatismo, o, lo que es lo mismo, ese ánimo transgresor de la norma, es característica esencial del lenguaje nieviano. Pero, más allá de esa constatación, nos interesa esa afirmación de que fondo y forma sean una misma cosa en la obra de Nieva. En efecto; no podría ser de otro modo. En ninguna obra artística verdadera.

2.3.1.1. Francisco Nieva y el lenguaje popular

El gran hallazgo dramático de Nieva radica en saber conjuntar, en el mismo plano de lo artístico, las formas vanguardistas europeas con un tremendo saber a lo popular hispánico. Sus inicios- en Valdepañas- a la lectura en general y al arte en particular, marcaron, y de una manera muy profunda, a nuestro dramaturgo como lo señala C. Bousoño, uno de los mejores conocedores del teatro de Nieva “(...) *ese teatro de Nieva, tan revolucionario y de hoy, se enraíza poderosamente en nuestra mejor literatura tradicional*”197.

Las enseñanzas de Juan Alcaide y la asistencia al teatro con sus padres van configurando en él un acercamiento a lo popular, que se entronca con la tradición española y de que el propio Nieva dice: “*Yo me he dejado impregnar por muchas cosas, pero especialmente por la cultura española, y en ella he encontrado los mejores ejemplos de modernidad*”198.

En este punto no pretendemos detallar el modo en que se producen las relaciones que comentamos, sino simplemente señalar que existen. En el primero de los casos, el del préstamo lingüístico de habla popular, tenemos la mejor constatación del hecho en una afirmación del propio Nieva:

¹⁹⁶MONLEON, José, : *f. Nieva o la orgía de lo real*”, en Primer Acto, núm. 153, febrero 1973, p. 17.

¹⁹⁷BOUSOÑO, Carlos, *op.cit.*, p. 262.

¹⁹⁸BARRAJON, Jesús, (1987) : *La poética de Francisco Nieva*, Ed.Excma, Castilla la mancha, p 183.

En apariencia se contradice un poco mi igualmente forzado y fatal cosmopolitismo con haber nacido en un pueblo tabernario y tan español como Valdepeñas. Esto hace sonreír a muchas gentes, que seguramente no me han leído, porque mi amigo el pintor Antonio López García, que es de Tomelloso, descubre a cada paso en mis textos, vocablos y construcciones que le son chistosamente familiares. La Mancha baja es un país puro, un pandero sin macula, algo así como una tierra de nadie... Con su poco de castellanía y su poco de andalucismo¹⁹⁹.

Junto a los giros y palabras de la vanguardia, Nieva emplea todo un riquísimo mosaico de términos y expresiones enraizados con lo popular, fundiendo ambos niveles con una perfección tal que más parece que la vanguardia se ha gestado en Valdepeñas. Como atinadamente afirma Bousoño, esta raíz popular potencia el sentido irracional de su teatro y en ella han bebido, desde siempre, las principales innovaciones literarias:

El entrelazamiento que hay en Nieva entre el irracionalismo propio del arte de los siglos XIX y XX y lo popular resulta de perfecto ensamblaje, pues, precisamente por motivos desde luego muy distintos y de otro modo, todo primitivismo incide con fuerza en esa forma de expresión irracional²⁰⁰.

En las obras de Nieva, todo el sentido mítico y trascendente se diluye y esperpentiza en las palabras populares. Cuando la Venus Calipigia de la Carroza... ofrece su tentación a Saturno, descendiendo de su nube mágica para encontrarse con el deseo más humano del pueblo, y un sensual anatomía se reduce a unas nalgas de raso fino, donde el término nalgas anula cualquier divinización supraterrana de la diosa.

La irracionalidad de la expresión popular se revela en casi todos los personajes de sus obras, sean de la clase social que sean, y junto a expresiones grandilocuentes y cultas, surgen las palabras populares para desvirtuar cualquier interpretación trascendente de la obra. Camaleón en la Carroza... se troncha de risa. La Garrafona

¹⁹⁹NIEVA, Francisco,(1976):"Volver a Granada", en José Monleón, *cuatro autores críticos: J.M.Rodríguez Méndez, J. Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesus Campos*, Universidad de Granada (Gabinete de teatro), Granada, p.109.

²⁰⁰BOUSOÑO,Carlos,op.cit, p. 280.

llama al rey con los apelativos de Cachuchín o Pitusín; la boda entre Saturno y la cabra es realmente un bodorrío; Saturno es un comecallos y un zopenco. Todo el conjuro de Garrafota está impregnado de un cierto aire mágico, pero cada expresión altisonante se quiebra siempre con el tinte de lo popular: los vientos como fuerza de la naturaleza son, por ejemplo, fuelles del aire, y todo el conjuro se termina con una de las exclamaciones más repetidas por toda la geografía española. ¡Vivan los novios!

Y de esta manera nos podemos encontrar todo tipo de palabras y giros entroncados con lo popular como palique, meticón, a la pata la llana, gordales, piscolabis, banasto (por cárcel), la pelona (la muerte), enchurretar, nalgudo, costroso, ballenaza, etc...que se pueden encontrar en todas las obras de Nieva pero especialmente en las del teatro Furioso y de la España negra.

Pero en la obra donde el lenguaje popular adquiere verdadero resalte artístico es, como ya hemos dicho en Delirio...En este caso, el lenguaje es el verdadero protagonista de la obra y, como ya veremos, bien caro le costó a Nieva esta aventura por la lengua debido a la incomprensión e ignorancia de ciertos críticos; sin embargo, en ella se acumulan todas las formas de la innovación lingüística a partir del lenguaje achulado y es uno de los ejemplos más claros de la riqueza verbal del teatro de Nieva.

Este trabajo de extrañamiento verbal, que todavía lo creo conseguido, lograba alejar mucho la comedia, dejaba la anécdota como debajo de un fanal que rechazaba toda identificación, la gongorizaba, precisamente cuando el lenguaje se estaba simplificando muchísimo, a extremos de evidente pobreza, por la televisión, la radio y los periódicos²⁰¹.

El lenguaje popular es también, como en Valle Inclán, una forma de distanciamiento, de reacción de la realidad para ofrecerse nuevamente transformada al pueblo. Como dice Bousoño:

El lenguaje y, sobre todo, el lenguaje popular hablado por algunos personajes de Valle Inclán, no es verdadero, sino verosímil. Nieva en cierta proporción, sale también de ahí y se convierte, por su parte, en creador,

²⁰¹NIEVA, Francisco, en PEÑA, Juan Francisco, op.cit, p 255.
NIEVA, Francisco, op.cit. p51.

personalísimo, de un idioma popular que, siendo supremamente verosímil está inventado de raíz²⁰².

El sainete de Don Ramón o de Arniches, como el teatro de Nieva, mantiene su identidad española en la palabra espontánea y natural y en ella se asientan las raíces de lo imperecedero, aquello vinculado con lo instintivo y primario que todos llevamos dentro y que ninguna civilización racionalizada podrá eliminar mientras los artistas como Nieva sean capaces de retomarlo para convertirlo en teatro.

2.3.1.2. Francisco Nieva y el género chico

Tomachevski señala en su trabajo ya citado, "Temática" un fenómeno literario importantísimo: el proceso de canonización de los géneros vulgares. Dicho proceso, como reconoce Tomachevski, no es una ley universal, pero si una realidad frecuentísima, de modo

(...) que cuando el historiador de la literatura busca las fuentes de un fenómeno literario importante, debe dirigirse a los fenómenos insignificantes y no a los grandes fenómenos literarios precedentes. Los grandes escritores se apoderan de los géneros vulgares y los elevan a cánones de los géneros cultos en los que determinan efectos estéticos inesperados y profundamente originales²⁰³.

Veamos como Nieva reconoce su gratitud a esos géneros:

Me encantan algunas piezas del género chico, antes me daba vergüenza decirlo, no sólo ya por la música, que ya es buena, y alguna excelente, como la de Chapí, que es una especie de Verdi español, sino porque son disparatadísimas²⁰⁴.

La zarzuela, el sainete, las obras de D. Ramón de la Cruz y las de los Alvarez Quintero, son un filón en manos de Nieva que, como buen lector de esta literatura, ha sabido familiarizarse con las formas y expresiones que la caracterizan, y se ha valido de ellas para recrearlas ya dentro del contexto de su propia poética.

²⁰²BOUSOÑO, Carlos, "Un nuevo dramaturgo en la Academia", El País, 19 de abril de 1986.

²⁰³TOMACHEVSKI, B, op.cit, pp. 230.

²⁰⁴NIEVA MORALES, Francisco, "Lo que he escrito", en Primer Acto, núm.132.Mayo,1971, Madris,p.65.

Como breve nota recapitulatoria a este capítulo, centraremos en los siguientes puntos nuestras conclusiones:

- Lenguaje desautomatizado, ensalzado, puesto de relieve, saturado expresivamente.
- Importancia de los préstamos del lenguaje popular.
- Influencia de la zarzuela y del sainete en la creación de su lenguaje.

Obviamente, los modelos lingüísticos y literarios son más latos que los aquí mencionados.

2.3.2. RUPTURA DEL SISTEMA

Carlos Bousoño en su Teoría de la expresión poética señala cómo una de las características del lenguaje poético es lo que él llama "ruptura de sistema", de la que nos ofrece la siguiente explicación:

Sistema significa aquí norma de relación entre dos términos, establecida por nuestro instinto de la conservación o por nuestra razón, o por nuestro sentido de la equidad o por nuestra experiencia: hasta por nuestras convenciones (...) el análisis descubre en tal sistema un par de elementos A y a, tan íntimamente vinculados, que cuando se produce el término A o radical, aparece en el sistema, normalmente, el término asociado a. Ahora bien: ocurre que el poeta puede destrozar súbitamente esa esperada relación A-a, si cambia a por b, de suerte que en vez del usual emparejamiento A-a, surja un emparejamiento diverso A-i. Cuando tal cosa ocurre decimos que el Sistema A-a se ha roto, que hay una ruptura en ese sistema. El desgarrón producido, si no conduce al chiste o al absurdo, conducirá indefectiblemente, a la poesía²⁰⁵.

Obviamente, viene a equivaler a lo que a lo largo del presente estudio estamos llamando desautomatización del lenguaje, afán de sorpresa, extrañamiento del lenguaje, etc. Sin embargo, hemos preferido, para el estudio sistemático de dichos fenómenos, utilizar la terminología que nos ofrecía Bousoño, por juzgarla más clara y específica en el estudio de la ruptura de lo psicológicamente esperado, la de los atributos poseídos por el objeto, la de un sistema de representaciones, la de frase

²⁰⁵BOUSOÑO, Carlos, op.cit, p.500.

hecha, denominaciones todas ellas que serán aclaradas en los subapartados que siguen.

2.3.2.1. Rupturas de contenido o de lo psicológicamente esperado

Bousoño habla de diversas rupturas de sistema en su obra *Teoría de la expresión poética* la de las vinculaciones entre contrarios, la de la equidad, la del sistema lógico, etc. Todas ellas son, a nuestro juicio, encuadradas en lo que Bousoño llama "ruptura de lo psicológicamente esperado", en tanto en cuanto que todo aquello que no es lógico o equitativo o no responde a la experiencia que tenemos de las cosas produce un choque en el lector, que no espera esa ruptura. Es obvio que el teatro de Nieva, por todo cuanto anteriormente se ha explicado en el presente estudio, juega con la ruptura que produce la sorpresa de ofrecernos algo psicológicamente inesperado. De todas las rupturas señaladas por Bousoño en su obra, es esta la que de un modo más insistente encontramos en Nieva. Por otra parte, hemos optado por separar en este capítulo las rupturas en el sistema de los atributos poseídos por el objeto, y las rupturas de un sistema de representaciones, que, aún cuando son una trasgresión de lo psicológicamente esperado, gozan en Nieva de unas características que exigen su consideración diferenciada.

El resultado de las rupturas nievianas puede ser lírico o absurdo, como ponen de manifiesto los siguientes ejemplos:

a) Ruptura de un sistema de vinculación entre contrarios. La conjunción adversativa "pero", en este caso concreto, no opone dos características antagónicas, sino que, por el contrario, realiza una función copulativa: *Son guerras, pero algo tontas, y mediante bofetadas y pellizcos, bien se pueden convertir en honestísimas esposas. (PAZ, 28).*

b) Ruptura en un sistema formado por el instinto de la conservación: *Quiero sufrir, dudar y sufrir hasta no poder, hasta inflarme como un globo y escapar hacia lo infinito (ST, 13).*

C) Ruptura de un sistema de equidad

Pero escucha lo que te digo, hijo mío: si hoy no me regalo yo con todo lo que se debe a mi vejez y a mis sacrificios, a saber: un pastel de pescado, que tanto me gusta, dos huevos (...) piensa si no habras fracasado en tu vida (ST, 10).

d) Ruptura en el sistema de la experiencia

¿Un novio yo?. Ninguno me parece bastante hombre. Todos se sientan en una silla. Fíjese que cosa tan común" (NOSF, 105). Nuestra experiencia no contrapone ser hombre con sentarse en una silla.

e) Ruptura en el sistema lógico

Nadie ha disfrutado tanto con ser tuerta como yo (RC, 259).

En todos los ejemplos señalados, a los que podríamos sumar los que aparezcan en los apartados referentes a las rupturas de atributos del objeto, y del sistema de las representaciones, observamos cómo el autor juega con el cambio y tergiversación de los valores establecidos, con el afán de sorpresa que se manifiesta a lo largo de su obra. Nos vamos a valer de tres piezas de Nieva, en las que las rupturas de contenido son evidentes, para comprobar cómo ese afán de sorpresa que manifiestan las continuas rupturas es una constante en la dramaturgia nieviana. Esas obras son: *Es bueno no tener cabeza*, *El corazón acelerado*, y *La carroza de plomo candente*.

En la primera de ellas, como indica Angélica Becker en su artículo "Un teatro de la sorpresa", las rupturas de sistema son frecuentísimas. Becker señala quince concretamente, número que no entramos a discutir, si bien aquí vamos a señalar no las mencionadas por Angélica Becker, sino aquellas que se muestran más evidentes. Recordemos que la acción transcurre en un laboratorio en el que los viejos alquimistas tratan de encontrar la piedra filosofal. Cuentan con un ayudante, el joven Tomasuccio, sobre el que recaerá negativamente la transgresión de Rómulo. Desde el comienzo los cambios bruscos se suceden:

a) Rómulo y Anteo conversan, repentinamente, la primera le comunica al segundo: *Soy una doncella.* (EBNTC. pag. 218).

b) Anteo cree delirar al contemplar cómo realmente Rómulo tiene cuerpo de mujer, cuerpo que, sin embargo, sostiene una cabeza de viejo: *Me habéis engañado, erais una mujer. No, una vieja... No, una doncella... ¡Y con esa cara!... ¡Oh, Señor, estoy delirando!* (Pág. 219).

c) Rómulo, ante la sorpresa de Anteo, cambia su vieja cabeza por la de una doncella: *Anteo: ¡Ah, que criatura tan bella!* (Pág. 219).

d) Rómulo es ahora una doncella llamada Rómulo, porque "*Un Nombre no es tan fácil de quitar como una cabeza*" (Pág. 220).

d) Rómulo, con su antiguo aspecto de viejo alquimista, sorprende al joven Tomasuccio ordenándole: *Bájate las bragas, Tomasuccio.* (Pag. 222).

Ante la reacción del joven, Rómulo se escapa, y Tomasuccio exclama: *¡Ah, que mujer tan bella!. Desnuda, desnuda, como un niño grandísimo.* (Pág. 222).

í) Tomasuccio entra en el juego de Rómulo: *Maestro Anteo, hacedle caso a la muchacha, que es tan lista. ¡Andad y desnudaos vos también...!* (Pág. 224).

g) Rómulo, enfadado con Anteo, que sólo busca comprender ("*¿De modo que quieres que el muchacho comprenda? Pues vas a ver*"), le pide a Tomasuccio que le deje tomar la cabeza. (Pág. 225).

h) Al ponerse la cabeza de Rómulo, el joven, con los pensamientos del viejo alquimista, insulta a Anteo: *¡Sois un cretino, maestro Anteo!* (Pág. 226).

i) Tomasuccio, con su cuerpo joven y su cabeza vieja, quiere recuperar la juventud del pensamiento y del sentimiento. *Mi cuerpo busca el vuestro. Os amo. Por mi amor debéis devolvérmela. Os juro que os amo y no quiero amaros con este rostro, con estas barbas grises. Estoy llorando, ¿no lo véis?* (.Pág. 227).

Lo que parecía un juego adquiere gradualmente tintes de solemnidad. El viejo consigue la juventud con la cabeza del joven, y este la sabiduría (y con ella la desilusión) con la del viejo alquimista. La acción se precipita con bruscos cambios de situación, con rupturas inexplicables. La acción final se desencadena por la incapacidad de Anteo para comprender la situación:

¿Qué hablas de comprender? ¿Hasta dónde crees que llegas con el pensamiento? (...) Quieres que todo se adapte al orden arbitrario establecido por ti, sin paciencia para escuchar los mensajes y soluciones de misterio que están en la sangre (pag. 225).

Desde ese "*soy una doncella*" hasta el final, se suceden toda una serie de acciones imposibles de predecir, y que culminan con el cambio de mentalidad de Rómulo, que termina condenando a la vejez a Tomasuccio, con cabeza de viejo y con un cuerpo joven enamorado de la joven doncella que es Rómulo.

En *El corazón acelerado* todo lo serio y trascendente se convierte instantáneamente en frivolidad y humor. Los tres jóvenes que mueven la obra se debaten entre unos ideales (los de la "revolución" de mayo del 68) y la realidad burguesa en la que viven, una vez que el tiempo ha transcurrido y las cosas han cambiado. Nieva se instala en este juego y mueve sus personajes entre lo ridículo y lo sublime, en un mundo con escasas señales de referencia a las que el individuo se pueda abrazar. Así, nada más morir Guido, se produce el siguiente diálogo:

PEARL: ¿Y dónde iremos?

WARNER: Iremos a bailar. (CA, 25).

Guido, dos páginas antes, nada más comentar su angustia y desazón, manifiesta deseos de fotografiarse. Con ello, Nieva nos muestra ese mundo ambivalente de los tres jóvenes, anclados en unos ideales que ya no les pertenecen, y, sin embargo, inmersos en un mundo donde sólo la imagen, lo exterior, cuenta:

GUIDO: Me siento muy mal. Me quisiera hacer una foto" (pág. 23).

Cuando, más adelante, resucita, su primera preocupación será saber cómo ha permanecido su imagen tras el suicidio:

"GUIDO: ¿Cómo ha quedado? ¿Parezco bien? (Pág. 26).

En *La carroza de plomo candente* la acción es, asimismo, incesante, y en ocasiones, bruscamente cortada por la aparición de continuos elementos sorprendentes. Comenzamos por un rey Luis que salta a la comba y hace flores de papel, y que dedicó su noche de bodas a cantar canciones asturianas con su mujer. Es un rey sin descendencia, y que, ante la inminente muerte de su padre, necesita un heredero. Garrafona aparece con Liliana, una cabra, y Saturno, un torero, y propone la boda de una y otra, de cuya unión nacería el heredero. Camaleón, el párroco, los casa. Cuando el torero comienza a acariciar a la cabra, esta se convierte en Venus Calipigia, para a su vez, desaparecer posteriormente y dar paso al retrato de Fernando VII pintado por Goya del que sale una voz que exclama: *Aquí vamos a salir todos prenados menos la reina*" (CPC. pág. 80).

Garrafona, ante sus continuos fracasos, le comunica a Luis que será él mismo el que dé a luz un heredero, Tomás, *un chiquillo canijo de doce años, costroso y legañoso, que a cualquier pregunta que se le haga contesta "na"*. (Pág. 88). La escena cambia bruscamente y aparece Luis hablando con su alabardero Tomás, el cual, a una pregunta del rey contesta, *"a mi no me importa na"* (Pág. 96).

Lo que acabamos de realizar con tres obras, esto es, señalar los cambios sistemáticos e incesantes que las conforman, es tarea que podríamos realizar con las restantes piezas, porque estas rupturas son piedra fundamental en el edificio dramático nieviano y recorren cada frase, cada página, hasta el punto de que lo sorprendente llega a ser la normalidad, el orden establecido de las cosas. Nieva juega con todo, y así, Silverio, en *Malditas sean Coronada y sus hijas*, tendrá como compañero de habitación a un cerdo; Tasia y Opalos, después de su combate por Alto Sol, deciden meterse a monja la primera, mientras la segunda comienza a cantar por el sexo con primer; Sor Isena y Sor Prega aman a Porrerito, representación del mal,

etc. En su afán de sorprender, Nieva no respeta nada y juega con las convenciones, con lo lógico, con las convenciones propias y ajenas:

El anochecer del mundo me sorprendió en plena gloria de señorita dolorosa. Oh, flor de arroyo, pisada alguna vez por Bertolt Brecht. Tenía ojeras de violeta y boca de rosa marchita. (NOSF, 141).

No hay tonto de veinte años que no merezca ser feliz (BA, 348).

Con ello, Nieva crea un mundo poético novedoso que asiente sus bases en el continuo cambio, en la ruptura de todo sistema, tanto en el plano de la expresión como en la del contenido. Su intervención, en ese sentido, es arrolladora y fresca, quizá, en exceso, apabullante.

2.3.2.2. Ruptura de un sistema de representaciones

Carlos Bousoño define este procedimiento "(...) *como el contacto, establecido por el poeta, entre dos o más representaciones, dos adjetivos, por ejemplo, de campo diferente*"²⁰⁶.

Es decir, la representación de un hecho o de una cosa mediante dos o más sintagmas, ya sean sustantivos, adjetivos, o expresiones, una de las cuales resulta inusual para la representación del hecho o del objeto, o bien pertenece a un campo semántico diferente al de otro vocablo, o ambas cosas a la vez.

Estas singularizaciones no se limitan al *Combate de Opalos* y *Tasia*. Aparecen en otras muchas obras, aunque, como mucho, sólo alcanzan a igualar, nunca a superar, las del *Combate*. En *La Paz*, pieza muy rica y bullanguera, el tema se presta también a este tipo de singularizaciones. La aparición, no obstante, del artículo determinado le resta valor singularizador, ya que la presencia de dicho determinante nos hace ver cómo la referencia es directa. Aun así, la singularización es evidente:

Miren todos qué péndulos, qué corolas, qué pichoneras y pistilos. Yo me pongo de amapola y cuando las miro y me florece el alhelí, me asoma el botón de rosa y se me alargan las campanillas (Las dos niñas se le acostan

²⁰⁶BOUSOÑO, Carlos, op.cit, p. 46.

y se le rozan muy cariñosas). Yo me azaleo con ellas y antes de llegar a la tierra rompo el brote y las geraneo (PAZ, 70)²⁰⁷.

En todos los ejemplos citados se evidencia cómo la singularización sólo participa con el eufemismo de una característica: la de la no mención directa del término referido. Sin embargo, ambos procedimientos difieren esencialmente en cuanto a su voluntad provocadora. Mientras el eufemismo enriquece el lenguaje en su aspiración a evitar la malsonancia y atrevimiento del mismo, la singularización nos ofrece un lenguaje enriquecido mediante la creación de un nuevo lenguaje procaz. En ambos casos, el lenguaje es el ganador. Pero uno y otro procedimiento corresponden a concepciones del mundo diversas, y, naturalmente, a un diferente modo de concebir el arte. El eufemismo es propio de escritores costumbristas, de autores que no pretenden en ningún caso dejar de estar a bien con la sociedad y con sus valores morales. Es un procedimiento que surge arriba, frente a la singularización, que proviene de abajo. Por ello, esta aparece en escritores fundamentalmente transgresores de la realidad y del arte, que canonizan un modo de hacer propio de los géneros menores o chicos, y se valen de él para crear un lenguaje adecuado a una realidad que se pretende trasgredida. Es por esta razón por la que la singularización es eminentemente propia de una actitud barroca, y por ello recorre la obra de los autores que en ella se reflejan: Juan Ruiz, Quevedo, Nieva.

2.4. El Humor

Ya se ha visto a lo largo del presente estudio cómo la risa, o lo que es lo mismo, el humor y la ironía, son la escapatoria por la que Nieva encuentra una salida al problema insoluble de la existencia del hombre. Sin embargo, no es necesario ir tan lejos para explicar el humor, porque su razón primera la podemos encontrar en su origen valdepeñero, o en su talante travieso y juguetón. De sus primeros años manchegos persiste en Nieva el gusto por un lenguaje popular gracioso en sí mismo, por el conceptismo de la expresión ingeniosa, así como ese regusto irónico de afirmar negando y viceversa. Por otra parte, de su talante travieso proviene su afán de ironizar

²⁰⁷NIEVA, Francisco,(1980) :*La paz. Celebración grotesca sobre Aristófanes*,Col. La Farsa, ed.Vox Madrid,p.128.

sobre cualquier cuestión, y, especialmente, sobre cuestiones trascendentes, como las ideas políticas o la religión, así como esa búsqueda continúa de la sorpresa, manifestada en la ruptura del contenido y de los registros lingüísticos, y en los neologismos. En el siguiente parlamento de Zebedeo encontramos cómo se reúnen buena parte de las características señaladas. Es un párrafo alucinado en el que se mezclan los neologismos, los tecnicismos, los vulgarismos, la ironía religiosa, las rupturas de contenido, la verborrea, y todo ello rematado con un verbo tan coloquial como "achantar":

ya que tan valiente me paseo sobre vuestra podredumbre, echadme encima la cataplexia y el cicuto escrafuloso, el garrotillo anemial y el sarampión con diabetes. Que me pongan cien lavativas de magaña pegatosa y sinapismos de puño y letra (...) Muera de moribundez antinatural y me entierren medio vivo y sin esperanza. Que no se retire el duelo hasta que no lean la Biblia, que me salmeen, que me liturgien, que me ortodoxien, que me de profundis y me kirieleisonen (...). Adiós, muertos, adiós, sol. Yo me hundo en el rencor hasta mañana, esperando la rabieta que me va a procurar la aurora si se atreve a levantarse y no se achanta. (CT, 143).

Momentos antes, Zebedeo, en una mezcla admirable de lenguaje culto y popular, se expresaba así: *Juro vengar está afrenta en quien recaiga la culpa de haberme birlado un toro que pagué, a duro contante, la cantidad lisa de 1.000.* (CT, 142-143).

El choque entre el popular "birlar" y el acentuadísimo hipérbaton final, agudizado por la cláusula absoluta "a duro contante", no puede provocar sino risa. Esta constante unión y mezcla de los elementos más diversos constituye la esencia de la poética nieviana, y abarca a cada uno de los aspectos que la constituyen, desde la creación del lenguaje a la creación del humor. Y, de este modo, en cada uno de los puntos estudiados anteriormente, en las rupturas del sistema, en el lenguaje popular, en el lirismo, en los neologismos, en la singularización, podemos encontrar la risa y la ironía, que están en la base de la dramaturgia de nuestro autor.

Un aspecto que merece atención aparte es el del humor en el sexo, que en Nieva, y en concreto en su *Combate de Opalos y Tasia*, resulta de especial relieve. El sexo

ha sido siempre materia de humor, no sólo por haber sido considerado tabú en diversas épocas y culturas, sino también por el innegable misterio que conlleva. De lo prohibido del sexo nace el chiste erótico, picante, que juega, cuando es ingenioso y no meramente procaz, con el doble sentido. Nieva, en una España oficial que identificaba sexo con pegado, trasgrede lo prohibido con frecuentes alusiones eróticas en sus obras, y así lo veíamos al tratar el tema del lenguaje popular y de la singularización. Sin embargo, nunca ha ido tan lejos como en el Combate de Opalos y Tasia, escrito en Madrid en 1953, y en el que encontramos continuas alusiones sexuales, directas e indirectas, llenas de gracia y frescura. Opalos y Tasia se disputan el amor del joven Alto Sol, y tratan de dilucidar cual de ellas está físicamente mejor dispuesta. En este debate, Nieva nos ofrece situaciones eróticas evidentes, llenas de humor, en las que se pasa de la moderación a la desmesura, de lo lírico a lo vulgar, de la suave ironía al honor más procaz. Y ello en una mezcla en la que todo se confunde y de la que nace una poética brillante y desbordada, nueva.

A pesar de lo pertinente del tema y de la riqueza de su palabra, la obra dramática queda sujeta- como lo señalamos en páginas anteriores- al tercer ángulo que forma este triángulo de fuerza. En efecto es de la puesta en escena que depende el fracaso o el éxito de una obra. La renovación tanto del tema como el lenguaje engendra, y de una manera automática, una puesta en escena nueva. Esta renovación formal la encontramos en la experiencia del dramaturgo argelino A.Alloula y en su teatro “halqa”.

Comprendiendo muy pronto esta importancia, A. Alloula se puso en búsqueda de lo que pudiera responder a sus aspiraciones dramáticas y aluciar sus preocupaciones. De la “ halqa" se estrallan todas las respuestas y se disipan todas las inquietudes.

La puesta en escena

La puesta en escena es la concreción visible del ‘mundo ideal’ del autor - ilustrando un estado particular del personaje o bien resolviendo situaciones narrativas - siempre se transforma en un material plástico fundamental.

En éste trabajo recorreremos la narratividad de los espacios creados por A. Alloula en *Lajwad*, un drama de 1984. En él, al igual que en otros como *Lagwal* ((1980) y *Li am* (1989) - todos ellos basados en textos literarios suyos- se manifiesta cierta búsqueda en común, el espacio escénico. Este espacio en tanto signo en el relato, desempeñará una triple función: referencial, deíctica, y anafórica.

El espacio será entonces un organizador, un propagador e intérprete de los indicios, de los personajes, y de la acción, su resultado en presentación pondrá en evidencia el mundo trastocado que el realizador busca imponer; y es en la representación y en el estilístico donde se confirma.

Es indiscutible la importancia que tiene para el director el nivel de la historia en sus obras— pensemos su recurrente elección de temas enclados en el legado árabe— pero se demuestra una inquietud estética que la trasciende (al menos en ésta época).

Para disipar estas inquietudes, A.Alloula, Como un autor que se sabe creador y que constantemente abre marcas en la propia obra, distanciándose así del registro neutro que operaba en el ‘teatro clásico’, se basaba en un género nuevo modernizando la antigua forma pre-teatral, la « halqa ».

La « halqa » no es únicamente una técnica escénica rutinaria sino que un género independiente por sí mismo y en el que todo es sugerencia e imaginación. La « halqa », desde el punto de vista escénico del escenario como instrumento, es su nueva valoración del decorado como elemento y del espacio escénico como un lugar en que la acción teatral se desarrolla. En la mente del dramaturgo, el espacio escénico es algo más que el polígono que es determinado por la línea de implantación escenográfica, pasando a ser una totalidad técnico teórica en la que se muestra el trabajo del actor y transcurre el espectáculo.

El espacio escénico en los textos de A.Alloula se amplía hasta englobar las relaciones actor/público, espectador/espectáculo; hasta convertirse en la entidad espacial neutra en la que se dispone el lugar —individual o múltiple— de la acción escénica y unas determinadas relaciones con los espectadores que la contemplan. En A.Alloula la preocupación por el espacio se manifiesta en la necesidad que el actor tiene de crearlo a través de su temporalidad rítmica, es decir: musical. El espacio viviente será, por tanto, a nuestros ojos, y gracias al intermedio del cuerpo, la placa de

resonancia de la música. Podríamos avanzar incluso la paradoja de que las formas inanimadas del espacio, para devenir vivientes, deben obedecer las leyes de una acústica visual. Esta identidad espacial vital es percibida por A.Alloula a través del trabajo del actor: « *L'espace est notre existence, notre existence crée cet espace, nos corps le définissent* »²⁰⁸.

El actor dibuja entonces sobre el espacio su interpretación física, sometida a un ritmo determinado en un espacio neutro, desprovisto de falsas perspectivas, dotado finalmente de elementos evocadores, ascéticos y en cierto modo narrativos.

Partiendo de eso, uno se pregunta sobre las herramientas usadas por A.Alloula para conyugar las exigencias de una puesta en escena clásica con el proyecto renovador de este trabajo. O, dicho de otra manera, cómo se expresaba el decoro, la música o otro, el vestuario, por ejemplo, en un trabajo que arranca de una puesta en escena vacía.

Pero antes de contestar a estas preocupaciones y establecer cualquier relación entre el trabajo del autor y su nueva técnica- el teatro halqa-, pensamos imprescindible poner de manifiesto los elementos constitutivos de éste.

3.1.La halqa

Podemos adelantar el hecho de que la cultura popular sobrevive en el seno de la sociedad árabe gracias a los múltiples lazos que se establecen entre el individuo y su entorno. Es su sociedad, la memoria colectiva que almacena su propio vivido para salvaguardar sus propias raíces.

En efecto, el colonialismo no fue capaz de arrancar a la sociedad árabe en general y argelina en particular todos sus rasgos que justifican su pertenencia a la comunidad arabo-musulmana y limar sus creencias tradicionales.

La cultura oral, que sigue desempeñando un papel aglutinador de las masas, siempre ha encontrado en las plazas públicas su mejor expresión como medio de comunicación.

²⁰⁸ ALLOULA, Abdelkader en una charla oficiosa con unos amigos suyos.
«El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa»

Antes que nos metamos en los profundos de este trabajo, queremos aportar una pequeña aclaración relacionada con el uso de los términos: “plaza, esfera pública y halqa” que convergen hacia el mismo sentido cuando los usamos en un contexto artístico aunque la “plaza” se presenta como un espacio más general y globalizador.

Tanto la “halqa” como la “plaza” o esfera pública designan este lugar público en que se citan gentes de diferentes lugares y de diferentes horizontes para un intercambio múltiple y diverso. Así pues, la “halqa” para unos, la “plaza” o la esfera pública para otros es el mismo lugar en que se desempeña el mismo papel.

Tenemos que señalar que haremos- de vez en cuando- una breve cala en lo que se piensa de la “Plaza pública” de la Europa anterior por unas semejanzas que la acercan a la “plaza” magrebí.

Se puede decir que en el momento, en que se hablaba en todo el mundo árabe de un teatro con una personalidad propia, en Argelia A. Alloula investigaba en el legado para crear un teatro argelino-árabe diferente de aquel que se veía en occidente, protagonizando de esta manera una revolución en el modo de ver el teatro, quería liberar el teatro arte del teatro-edificio convirtiéndolo en una manifestación popular que se pudiera organizar en cualquier sitio. Fue también uno de los primeros con Kateb Yacine y Kaki en utilizar el legado cultural compaginando el baile con el canto y con las artes plásticas en representaciones "explosivas" que iban de la epopeya brechtiana a las técnicas de la halqa.

La “halqa” va a ser recuperada por unos dramaturgos tanto argelinos como magrebíes para reusarla en sus espectáculos teatrales²⁰⁹.

No podemos abarcarnos en el hablar de este empleo sin empezar por una definición completa de la “halqa”, definición necesaria para el desarrollo de todo el trabajo posterior.

3.2. Definición

Concebida como un lugar multidisciplinario, la plaza es el pulmón de una aglomeración urbana, un punto de encuentro de todos los oficios y el espejo de un colectivo. Sus peculiaridades la diferencian de la plaza en la sociedad occidental

²⁰⁹ Véase los trabajos de KAKI y SEDDIKI, Tayab (dramaturgo marroquí).

medieval, por la sola razón que sigue funcionando como antes y con el mismo encanto y los mismos instrumentos.

3.2.1.La plaza en Argelia

De esta definición general, la plaza (“Adara (círculo)- como la denominamos en ciertas regiones-”) es un conjunto de mini plazas donde se mezclan muchos géneros. Cada oficio y cada categoría de especie humana actúan en su parcela que se llama “halqa”, un círculo formado espontáneamente de espectadores providenciales para presenciar un espectáculo y contribuir en su continuación mediante aplausos o contribución voluntaria.

La halqa es la mejor expresión del espacio público tradicional en el mundo árabe y sobre todo en el Magreb, una región conocida por sus enormes contrastes, a caballo de la tradición ancestral y de la modernidad occidental. Es la región árabe más cercana del Occidente más industrializado, donde florece la cultura tradicional, basada en la literatura oral, la vulgarización de la música medieval y la conservación del consumo de los santos.

Meskini en una de sus intervenciones dice:

Les halqas sont caractérisées par la representation d’un répertoire traditionnel, fondé sur le fantastique ou sur des mythes qui attirent des passants. Ceux-ci forment alors un cercle autour des acteurs, des acrobates, des musiciens ou autour du conteur qui rapporte ces histoires
210.

En la halqa, todo se expresa en gestos y palabras por un protagonista, que se llama “hlayqi.” Crea su propio espacio privado, bien limitado físicamente en la plaza, para marcar su parcela. Su afán es conseguir un público fiel, generoso, comprensivo y solidario. Un tejido de amistades nace y muere cada día pero la halqa sigue su

²¹⁰MESKINI, Esegbir, (2000) : “*hiqayat Boujema el ferouj*”, Matbaat dar an-nasr al maghribiya, Casablanca, p.102.

Traducción nuestra: ““El Halqa se caracteriza por la representación de un repertorio tradicional, basado en la fantasía o mitos que atraen a los transeúntes. A continuación, se forma un círculo alrededor de los actores, de los acróbatas, de los músicos o al rededor del narrador que relata historias ”

andadura cotidiana con intercambios de simpatías, saludos cariñosos entre habituales espectadores y un espectáculo reiterado pero nunca aburrido.

Cada ciudad en la región dispone de su propia plaza pública y de sus halqas para respirar un aire nuevo distinto del hogar. Después de un día largo, el individuo se empeña en librarse de sus preocupaciones rutinarias para fundirse en la muchedumbre de la plaza entre personas anónimas. Es el momento de entretenimiento que a veces está prohibido a unas categorías sociales, como a los niños o las chicas. Es un mundo de machos, de chistes baratos y de cultura. El profesor Hammoumi dice:

يبدأ جميعهم بالصلاة على الرسول (صلعم) ثم يستمر المداح في المدح و يشرع الشيخ في التغنى بأشعار بن قيطون أو مصطفى بن إبراهيم أو أشعار أحد فحول الشعر الملحون الكثيرون.
و يبدأ القاص في حكاية ملحمة عنتر بن شداد العيسي أو في سلسلة مآثر السيد علي من بأس و صبر و بطولة. وكانت الحلقات تنتمي إلى مدن بعينها فكان الواحد من المدينة الجديدة يقول بعد عودته من الدارة كنت في حلقة معسكر، أو حلقة تيارت، أو في حلقة ندرومة... الخ واستمعت إلى حكاية " راس الغول "، أو قصة السيد علي مع الكفار...211.

La plaza es el punto más frecuentado en la ciudad: es a la vez un escaparate social, además de un rastro, un mercado de trueque de todo tipo de mercancía y sobre todo una esfera pública literaria que se puede concebir como “la esfera de las personas privadas reunidas en un público”, que puede expresarse y dedicarse también a la crítica de artes y de las producciones culturales que a la del poder político.” El profesor Hammoumi afirma:

كانت الدارة مسرحا للسوق الأسبوعية، تنتشر على جنباتها خيام يعرض تحت ظلها الباعة الجوالون بضاعتهم. وكانت السوق فرصة يلتقي فيها المدادحة. بين بضعة خيم يقف مداح أو شيخ أو قاص212 .

211 HAMMOUMI, Ahmed, “ Tesis doctoral, trabajo inedito” . ظاهرة المسرح في الجزائر- تجربة وهران

Traducción nuestra: “Comenzaron todos, con una oración sobre el Profeta (la paz sea con él) antes que el narrador empiece la "historia" . Otros recitan poemas de Benguitoun, Mostefa Ben Brahim o un poema de un poeta popular que son numerosos. Y el narrador comienza con el cuento épico de Antar Ibn Shaddad al-Absi, o con una serie de hazañas del Sr. Ali y su paciencia. La halqa lleva el nombre de la ciudad del "hlayqi" y un chico de “La ville nouvelle” dijo que fue a la Halqa de “Tiaret”, o de “Nadroma” ... Etc y escuché la historia del "monstruo" o la historia de Ali con los infieles ..

212 Ibid.

Traducción nuestra: “La “plaza” ha estado el lugar del mercado semanal, varias y numerosas tiendas se plantean a lo largo y ancho de este lugar y en que se exponen todo tipo y género de mercancías. Esta cita es una oportunidad para los narradores encontrarse con su público y presentarle su última creación”.

3.2.2. La plaza en Europa

La “halqa” no es un espacio atribuido únicamente al mundo árabe sino que lo encontramos-bajo otras denominaciones- por diferentes puntos del globo y sobre todo el la Europa medieval muy influida por la presencia y cultura árabes. El estudio del modelo de la “esfera pública burgués”, ideado por Habermas²¹³, ayuda a esclarecer unos puntos de similitud entre la esfera pública literaria en Europa de los siglos XVII y XVIII y algunas actividades desarrolladas en la plaza pública o la “halqa” en la orilla Sur del mediterráneo, especialmente en el magreb. La esfera pública literaria se ha sustituido gradualmente por el espacio semiprivado y semipúblico del consumo cultural no-literario y no-político en Europa por una multitud de factores determinados por el desarrollo económico y del bien estar que exige una gestión más racional del tiempo libre.

Es una necesidad social agruparse y formar una red de lazos concretos y afectivos en un espacio común que se convierte al final en una Res Pública, un objeto colectivo y una Res Nullius. Jean Jacques Rousseau habla del principio del interés general y la Escuela de Frankfurt defiende el concepto de la “esfera pública” que, en el fondo, parece como la suma de los intereses de diversos grupos sociales. Jürgen Habermas (de la misma escuela) se ha preocupado de la evolución del concepto del espacio público a partir del fin de siglo XVII para desarrollar su teoría de la “esfera pública” y su aplicación al presente. Su teoría se basa en el análisis de la evolución histórica de esta esfera como una consecuencia del desarrollo del capitalismo y del sistema democrático en Europa. Trata de explicar que la esfera pública es un ejercicio complejo porque abarca lo público y lo privado, de manera que: *la esfera del mercado, la llamamos esfera privada; la esfera de la familia, núcleo de la esfera privada, es la esfera de intimidad*²¹⁴.

²¹³Véase Jürgen Habermas,(1993) : “*l’Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* ». Ed. Payot, Paris.

²¹⁴ Jürgen Habermas, Op.Cit. p.42.

La esfera pública, según él, se queda como “la esfera de las personas privadas reunidas en público” que tienen el derecho exclusivo de comentar productos literarios y emitir opiniones políticas sin temer la censura de las masas o la crítica racional. Se trata de una esfera pública burgués, que floreció hasta finales del siglo XIX antes de sufrir el efecto del tiempo y de los cambios socio-económicos y desaparecer ante el empuje de un fenómeno semipúblico del consumo del ocio y de un producto cultural popularizado. “*La esfera pública se convierte en la esfera donde se cuentan las biografías de índole privado*”.²¹⁵

La esfera pública, dominada por el espíritu burgués, se encoge cambiando progresivamente de coloración para llamarse espacio público, lo cual se transforma en un espejo por una multitud de caras, de recursos más bajos para exponer sus miserias, sus risas y sus fortunas. La expresión popular se desarrolla en los dos casos lejos del palenque político. Habermas defiende su teoría aplicada a la situación de la sociedad europea del siglo XVIII pero acaba introduciendo un matiz muy progresista proponiendo la ampliación de la discusión a un público más numeroso.

El espacio público es más que una suma de intereses individuales, es “una esfera de personas privadas reunidas en público” o un lugar donde “se desarrolla la competencia de intereses privados”. Es un lugar de prácticas sociales visibles de los actores de la sociabilidad; “los problemas e intereses se comparten y se convierten en comunes para una sociedad.” Habermas debía reconocer, tres décadas más tarde, que su teoría “se basaba en la síntesis de una abundancia apenas dominada de contribuciones procediendo de muchas disciplinas.” Ante la incapacidad de crear su propio espacio, el individuo, que es una unidad dinámica del público, adhiere al espacio público a través cualquiera de su expresión. En el siglo XIV en Europa, los mercados fueron al mismo tiempo lugares privilegiados por el intercambio de informaciones, por sellar alianzas grandes y efectuar transacciones profesionales. Con el desarrollo de los medios de comunicación de masas, el individuo parece preso del producto mediático más digestible que le priva de “la posibilidad de tomar la palabra

²¹⁵ Ibid.

y de contestar.” Es un consumidor-de la palabra- disciplinado, cauto y pasivo en la era de la “mercantilización de la cultura.”

El mismo proceso esta perfectamente adaptado al actual estado del espacio público en la orilla Sur del Mediterráneo con dos excepciones fundamentales, por el hecho de que “cada grupo tiene una historia –y una memoria- propia de la acción colectiva.”

Primero: como los líderes de los movimientos sociales “inventan, adaptan y combinan distintas formas de acción colectiva para estimular el apoyo de gente que, en caso contrario podría quedarse en casa”, los dueños de la plaza pública perfeccionan todo tipo de subterfugios para ganar el interés de sus seguidores, en este caso es el público.

Segundo, el espacio público se ha desarrollado en esta zona a pesar de la falta de sistemas democráticos según los parámetros occidentales. Si la plaza pública ha perdido su carácter de punto central de la urbe en Europa, en el Magreb sigue funcionando como “kilómetro cero” de la ciudad.

Este modelo de esfera existía en el mundo árabe desde la época pre-islámica y se ha generalizado con la expansión del Islam en África del Norte (Magreb hoy).

Antes del surgimiento del Islam, los poetas se emularon en “Suq ‘Okad”²¹⁶ para proclamarse en el mejor artista de la palabra. De esta época, se ha heredado lo mejor de la poesía árabe. Pierre Bourdieu en uno de sus trabajos hace señalar:

La tradition est communiquée par les anciens et, essentiellement, sous la forme de traditions orales, contes, légendes, poèmes, chansons, à travers lesquels se transmet ce réseau serré de valeurs qui enserre l’individu et inspire ses actes 217.

3.3. El papel de la “halqa”

²¹⁶ Lugar de encuentro del élite intelectual árabe en que concurren poetas.

²¹⁷BOURDIEU,Pierre,(1985) : *Sociologie de l’Algerie*, Puf, p.85

Traducción nuestra:La tradición es transmitida por los ancianos, y principalmente en forma de tradiciones orales, cuentos, leyendas, poemas, canciones, que se transmite a través de la intrincada red de valores que rodea al individuo e inspira sus acciones.

3.3.1. La halqa: un espacio público de comunicación popular

Hablar de la “halqa” es poner de manifiesto un sistema particular de encuentros y uniones entre un protagonista y un grupo de gente. La “halqa” como la definimos anteriormente, significa en árabe este eslabón que une las dos extremidades de esa máquina humana que es la sociedad. La sociedad, con todos sus componentes, es fuente de inspiración artística para dramaturgos que intentan unas experiencias renovadoras.

Estudiar la “halqa” es una manera de entender el papel del espacio público en una democracia en transición y en un espacio geográfico emergente, como el Magreb.

Las definiciones por los teóricos de las ciencias sociales del espacio público en Occidente pueden estar perfectamente aplicadas al espacio público en la orilla Sur del mediterráneo, que compartió el mismo sentido y uso de la plaza pública muchos siglos pasados, durante la presencia prolongada de los romanos y tartajéenos en Afriquilla y Mauritania (África del Norte). Acerca de eso Karl Marx nos dice que:

En la producción social de su vida, los hombres establecen relaciones definidas que son indispensables e independientes de su voluntad de producción que corresponden a un estadio definido del desarrollo de sus fuerzas productivas materiales 218.

Este espacio obedece a una comunicación interactiva con un protagonista (hlayqi) que monopoliza la acción y el espectador que da vida a la halqa por su presencia. Es un espacio que sobrevive con sus inquietudes, sus miserias y su magia. Ni el tiempo, ni la tecnología ni tampoco la modernidad han podido desplazar la plaza pública del entorno social

Con la invasión imparable de los medios de comunicación de la sociedad, ha cambiado el perfil del espectador pero el dueño del espacio sigue igual como todos los días, las semanas y los años. Conserva la misma vestidura, el mismo repertorio semántico y la misma preocupación de defender su espacio.

3.3.2. Espacio público, comunicación y patrimonio oral

²¹⁸ K.Marx. Prefacio de la “*Contribución a la crítica de la economía política.*” Londres, Enero de 1859

En la orilla Sur del Mediterráneo, la plaza conserva intacta su función de principal lugar de la ciudad por el hecho de que vida urbana es bicéfala, con unos rasgos muy marcados por la modernidad en la arquitectura y la tradición en los comportamientos y en el estilo de vida. La plaza es a la vez un mercado comercial muy animado por la mañana y por la tarde un espacio de distracción y de convivencia. Está ubicada en el centro, cuando se trata de un pueblo de tamaño reducido, y, en un lugar retirado de las casas, fuera de las murallas, cuando la ciudad es de un tamaño medio o grande. Su importancia traduce la deficiencia de los servicios socio-culturales y la falta de ocupaciones lúdicas sanas.

كانت الحلقات تنظم في المكان الشهير لدى قدامى سكان المدينة بالذّارة. كانت الدّار تشكّل، من قبل، "شامنوفر" (champ de manoeuvres) ميدان المناورات للجيش الاستعماري. ثمّ امتدّت أطراف المدينة، فتحول ميدان المناورات العسكرية جغرافياً، وأصبح "شامنوفر" الدّارة²¹⁹.

La esfera pública se convierte en la esfera donde se da cuenta de las biografías de ámbito privado de mismo modo que en la halqa el narrador crea su propio repertorio de biografías en un espacio abierto en el aire libre y nunca vallado. Como su nombre indica en árabe: es un círculo que tiene en su centro un protagonista (o más), que se encarga de formar su propio espacio. Se presenta de diferentes modos, según el género del espectáculo. Se trata del espectáculo en su expresión pura o de la narración de las biografías del profeta Mohamed (صلعم) y los apóstoles, los videntes, la magia.

Este procedimiento de actuar se presenta como base de la estructura dramática del dramaturgo argelino. En su tesis doctoral, Bereksi Lamia dice:

²¹⁹HAMMOUMI, Ahmed, op.cit. p.88

Traducción nuestra: "La "halqa" se organizó en la famosa plaza. Este lugar era reservado al ejército para sus maniobras y se llamaba "champ manoeuvres" con la expansión urbana, transferimos este lugar fuera de las zonas urbanas y el antiguo lugar se usaba para el mercado semanal y para la celebración de la "halqa".

Dans la halqa, il y a un conteur. Alloula a multiplié cet intervenant. Il peut y avoir six, sept, huit conteurs. Plus ou moins, comme l'on veut et peut. Ils se passent la parole comme un relais dans une course. C'est ce qui fait la dynamique du spectacle. Ce théâtre est un théâtre de la narration, du dire. Il sollicite l'imaginaire du spectateur, de sorte que chacun peut faire sa propre représentation 220.

La halqa es un espectáculo “non stop” y forma parte de una cadena de halqas, de género distinto y de protagonistas totalmente diferentes en el modo de actuar. Así, la halqa desempeña un papel social, artístico, cultural y moral. Es el modo de comunicación de masas lo más antiguo en la sociedad árabe. Los comunicados oficiales se leían en los momentos de la reunión de las halqas; los vecinos se encuentran en la halqa para comunicarse y el protagonista, “hlaïqui”, perfecciona cada día más su técnica discursiva para crear una red de amistades y de fidelidad con su público. El mismo Hammoudi explica:

كانت الموضوعات أخلاقية تربوية وكان القوالون يبتعدون عن الفحشاء وكثيرا ما كان
المداح ينهي حكاياته بحدوتة مضحكة، من حكايات جحا أو بكلام مسجوع يستفز به الضحك وما
كان أحوج الناس الغاطسين في الضيق و الضحك إلى الضحك 221

Por “relación” social debe entenderse una conducta plural – de varios – que, por el sentido que encierra, se presenta como recíprocamente referida, orientándose por esa reciprocidad. La relación social consiste, pues, plena y exclusivamente, en la probabilidad de que se actuará socialmente en una forma (con sentido) indicable; siendo indiferente, por ahora, aquello en que la probabilidad descansa. La noción del “espacio personal” interviene para justificar la proximidad entre los componentes del

220 BEREKSI, Lamia : *Culture populaire et jeux d'écriture chez Abdelkader Alloula*, 2004 thèse doctorale, Université Franche Comté, paru dans “Loxias”, Loxias 13, mis en ligne le 26 mai 2006, URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1140>.

Traducción nuestra : « "En el Halqa, hay un narrador. Alloula ha multiplicado este personaje. Pueden ser seis, siete, ocho narradores. Más o menos, como lo quieren y pueden. Pasan la palabra como una carrera de relevos. Esto hace que el espectáculo es dinámico. Este teatro es un teatro de la narración, el relato. Pide a la imaginación del espectador, para que todos puedan hacer su propia representación. " »

221 HAMMOUMI, Ahmed, , op.cit. p.88.

Traducción nuestra : “*Los temas abordados son didáctico-moralizadores en los que se intenta alejarse de lo que es vulgar. Muchas veces, el narrador finaliza su cuento con un chiste secado del jahuco de “Djeha” o con palabras que riman provocando una risa en los presentes y cuanto es necesario el reír por una gente ahogada en problemas y tristeza!*”

público de la halqa. En el Magreb, las personas están normalmente más juntas de lo que se considera aceptable en Occidente y es probable que los occidentales que visitan esta zona se sientan desconcertados ante esta inesperada proximidad física. La distancia en la cultura occidental se suele mantener en al menos un metro cuando se entabla una interacción focalizada con otros; si se está de pie junto a otras personas la distancia puede disminuir.

Este espacio público se define así como el mejor escenario real y físico (visible) para desarrollar un espectáculo durante las distintas etapas históricas y desarrollar unas relaciones sociales en un doble sentido: primero, del “hlayqi” con el público; segundo, entre los componentes de este público. El “hlayqi” suele situarse en una “distancia pública” para convertirse en el punto central de la halqa, de un radio de tres o cuatro metros, según el número de asistentes.

Como ejemplo concreto, podemos citar la plaza "Medin jdida" (Ville nouvelle) a la que se domina también "tahtaha" era, hoy por hoy, el símbolo de la supervivencia de la plaza pública en Orán-de los años sesenta y setenta-. Nacida hace muchos siglos, conserva integralmente sus encantos, sus misterios y su magia. Es un lugar en el que se expresa libremente una sociedad que lleva una conservación y una modernización a pasos forzados.

La plaza de Medin jdida es una mega-plaza que se presenta como un conjunto de mini escenarios y es el punto central de la ciudad de Orán.

Hablar de Medina jdida-en los años setenta y principio de los ochenta- era recorrer todo el teatro de A.Alloula. En efecto, el parroquiano de este lugar no tardará en relacionar los temas teatrales del dramaturgo con lo cotidiano de esa plaza. Para acercarnos más a esta realidad, esbozamos un cuadro- aunque sintetizado- de este lugar.

Esta plaza era un teatro abierto todo el día que ofrecía la oportunidad a toda persona que se creía apta a crear espectáculo y diversión; era- y lo es hoy- un mercado rico por la diversidad y la frescura de sus mercancías; era un libro abierto de relatos, lágrimas, risas, consejos y pregones.

Medin jdida era la expresión perfecta del espacio público en la orilla Sur del Mediterráneo y el mundo arabo-musulmán por sus rasgos peculiares.

¿Por qué Medin jdida ha merecido tanto interés?

Era un lugar de mezcla cotidiana de los habitantes (oranesados), los visitantes y los turistas extranjeros, intercambios sociales, mercantiles y de comunicación.

Ha resistido al desgaste del tiempo, a la tiranía de la administración, a las enfermedades medievales, al acoso de los medios de comunicación de masas y a los caprichos de los urbanistas. Hoy en día- nos situamos en los años setenta-, ofrece distracción, empleo y arte.

¿Quién frecuenta Medin jdida?

El público de esta mega plaza cambiaba y se movía con el ritmo de las temporadas, al compás del tiempo. Dos tipos de público: el del día y el de la noche, los vecinos y los forasteros, los adultos y los niños.

Cada categoría de público buscaba lo que le hacía falta: comercio, entretenimiento, tratamiento médico. Se encontraban alrededor de un narrador, orquestas que daban conciertos completos de música, humoristas, bufones, bailarines, acróbatas, domadores de animales, encantadores de serpientes o comedores de cristal, espinas o tragafuegos, fuego... Los astrólogos y videntes preferían actuar en privado y no recibir más de un cliente al contrario de los arrancadores de muelas, que les gustaba enseñar sus dotes y milagros de curar los dolores. El tatuaje con la “hena” era uno de los últimos oficios que han llegado a la plaza para saciar la curiosidad del turista ávido de llevar un recuerdo del país. El escribano ocupaba siempre su sitio, no lejos de los astrólogos, bajo unos paraguas para protegerse del sol del medio día.

Alloula, muy alerta en el dominio artístico, supo aprovechar lo que le ofrecía esta situación para establecer unas relaciones tanto directas como indirectas con una categoría de “artistas ambulantes” que animan los diferentes rincones de esta plaza. En su drama “el khobza”, el dramaturgo se inspira de la calle- en el sentido general-oranesada para enfocar su tema y transmitir sus ideas.

El crítica teatral del período “El Moudjahed” señala en uno de sus artículos: “*Alloula nous balade dans la rue, et il connait bien la rue. “On s’y croirait à Medin Jdida”, disait une spectatrice, à coté de nous*”²²².

²²² T. B, en “El Moudjahed”, *Expression différente*, Vendredi 13, Samedi 14 Octobre 1989.

Así la halqa es un espacio que ofrece la posibilidad de investigar los modos de comunicación entre un público heteróclito (autóctonos y turistas) y enriquecer la investigación sociológica.

3.4.Las diferentes “halqas”

Tres tipos de halqas se pueden tipificar como escenario de actividades lúdicas:

3.4.1. La halqa literaria (de los narradores)

La improvisación es la regla dominante por el hecho de que los protagonistas (sobre todo los narradores) son analfabetos o semianalfabetos. La anécdota, los cuentos sobre el bien y el mal, Dios y el Diablo, la “segunda vida” y los cuentos de hadas forman parte del repertorio de cada uno. Es imposible seguir el hilo de un cuento sin perderse en un mundo de vasos comunicadores y una técnica que no se puede clasificar por falta de lógica. Unos cuentos pueden durar un día como pueden seguir atrayendo público semanas, meses o años antes de conocer su epílogo. El mando de la narración de otros cuentos lo toman otros narradores después de la muerte de su primer autor. A veces, la improvisación conduce a la improvisación en el diálogo lo que crea una confusión total en la sucesión de los actos del mismo cuento. Las técnicas abundan para paliar estos defectos: el espectáculo se interrumpe por una carcajada, un aplauso forzado, un baile improvisado o una canción de moda que se interpreta como un refrán. Es la esencia de la comunicación verbal u oral. Las historias de la vida se componen de material biográfico que se recoge sobre ciertos individuos y que, normalmente, ellos mismos relatan. El profesor Hammoumi nos hizo notar que:

”كثيرا ما كان المدّاح الحكواتي يعطي الانطباع أنّه "يرتجل" ما يتماشى و عرضه في تلكم اللحظة. الواقع أنّه كان يعيد في الغد ما ارتجله في اليوم. فالمدّاح في "جامع الفنا" في مراكش

Traducción nuestra: “Alloula nos hace pasear por la calle, y conoce bien la calle. "Creemos que estamos en M'dina Jdida", dijo un espectador al lado de nosotros ”

أو المدّاح قرب مدرسة "حمّو بوتليس" في المدينة الجديدة، و رئيس فرقة ليموزان
Limousin في عرض "أسرار باريس" كلّ هؤلاء كرّر ما قاله في استهلال "العرض" يومين
متتاليين، و نحن حاضرون. و تلك شيمة المحترفين 223

3.4.2. La halqa sanitaria

Es la más atípica por convertirse en un centro médico de campo al agrupar los curadores, los vendedores de las medicinas mágicas, de los productos afrodisíacos, del embarazo, del aborto, de la magia negra... Su público no suele ser más joven. Es el punto de encuentro de los desafortunados, familiares de los enfermos crónicos que han perdido fe en el médico y en el hospital; los enamorados frustrados, los parados desgraciados, etc... Es la halqa del expolio del público que la frecuenta. Las plantas y huesos de animales se venden como una receta única fruto de un experimento acertado, garantizando un resultado seguro. Con una megafonía potente y gritos satánicos, el "curador" vende muy cara su saliva inventando todo tipo de retórica y de persuasión para intentar vender unas dosis de alquimia que sólo Dios sabe de que está compuesta y con un precio más caro que cualquier medicina recetada por el médico.

Los videntes, con más rigor, se aparten del público y prefieren una charla íntima a solas con sus clientes. Pertenecen a los dos sexos, cautos, de voz segura que no vacila. Venden sólo palabras, predicciones sobre el futuro y promesas de seguir dando buenas noticias. Se consideran como los psiquiatras de los pobres pero son maestros en la lectura del alma del cliente. El precio de la consulta no depende del caso del que se trata, pero sí al resultado prometido. Se exige la fe en las palabras del vidente para conseguir el objetivo. El vidente se presume de "Sharif" (descendiente de la familia del profeta o de una secta religiosa) o poseedor de la "baraka" (la suerte infalible) lo que le atribuye un aura y el respeto obligatorio. Los videntes de la plaza pública suelen dejar su seña de identidad al público señalando su afán de tratar los casos complicados en otros lugares como a los domicilios de algunos dignatarios, una

²²³HAMMOUMI,Ahmed, ,op.cit. p.89.

Traducción nuestra: "A menudo, el narrador da la impresión de que " está improvisando" según las exigencias de la situación que predomina en aquellos momentos. En realidad no hará sino que repetir mañana lo que está improvisando hoy día. El narrador en "Djema-fna" en Marrakeche, O él que está cerca de la escuela "Hammou-Boutlelis" en Mdin-jdida o el jefe de la compañía "Limousin" en la exposición "Los secretos de París"; todos estos repiten lo que se dijo, días anteriores, y a que asistimos y eso demuestra la importancia de los artistas.

“zaouiya” (santuario de un santo) o una feria anual de alguna región. Este personaje, en general totalmente inculto, se caracteriza por el uso intencional de las técnicas de la comunicación imperativa, el dominio de la técnica de la entrevista directa y la facilidad de la elección de las palabras persuasivas. En todos los campos de la vida social (el trabajo, los estudios, la familia, la actividad de consumo, la política...) surge la comunicación imperativa siempre que el emisor quiera influir con una determinada carga de presión para un fin determinado: hacer consumir, hacer participar e incluso hacer creer (en el campo confesional o en el de las ideologías).

Este tipo de halqa es el aspecto más sórdido de las relaciones humanas que, en principio, pueden desarrollarse en un ambiente de solidaridad y de convivencia donde el espectáculo sea la prima y la última meta del encuentro de los individuos.

3.4.3. la halqa zoológica

Palomas, reptiles, primates, avestruces, cabritos, perros, cuervos, burros, etc.... son otros protagonistas de este espacio público. Desempeñan un papel complementario de sus propietarios aunque son ellos las estrellas del espectáculo y de la halqa. Estos animales no salen de laboratorios, ni han frecuentado circos, simplemente son producto de una alianza amistosa entre el hombre y el animal, una unión perfecta de dos protagonistas que buscan la vida a cualquier precio. Sólo la halqa permite esta acción donde no intervienen ni autoridades veterinarias, ni asociación de protección de animales domésticos ni científicos. Los animales están perfectamente adiestrados y adaptados a las conductas humanas: ni muerden, ni se escapan ni atacan al público en la halqa (que nunca está vallada). El éxito del “hlayqi” se mide con el grado del adiestramiento del animal. La comunicación entre el público y la halqa convierte esta manifestación de afecto en la expresión más perfecta del espacio público en la era cibernética. El canal de la comunicación sigue funcionando perfectamente paralelamente a la generosidad del público en la vuelta ritual de la cesta de las propinas. A veces son los animales ellos mismos los que se encargan de la colecta.

La halqa funciona como un desafío a los nuevos movimientos sociales, producto de la sociedad altamente mediatizada y globalizada. Sigue conservando sus

tradicionales instrumentos de comunicación (cultura oral y contacto directo), de actuación (animales, jerga, artes tradicionales) y su habitual público (rural, inculto y adulto).

3.5. El “hlayqi”

Los encuentros populares- en una plaza- se presentan como una cita entre los diferentes miembros de diferentes lugares y como un espacio/tiempo de divertimento, se escucha al hlayqi contando sus historias y chistes o maestreando sus animales.

La “actividad teatral”²²⁴ de tipo “halqa”, se seguía practicando al aire libre, tan ágil como viva, en las poblaciones rurales. La representación de este modo teatral se desarrollaba al aire libre, por lo general en los días de mercado. Los espectadores se sentaban en el suelo, hombro contra hombro, formando un círculo de cinco a diez metros de diámetro. Dentro del círculo, en el centro, se desenvolvía solo el “goual” o el “meddah”²²⁵. Por lo general le acompañaban uno o varios instrumentos. En una misma explanada, en la linde del mercado, podían desarrollarse varias representaciones una al lado de otra. Con su voz, su cuerpo y un simple bastón, el bardo, a través de un juego gestual, relataba una epopeya o una historia particular sacada de la vida social. Interpretaba a su manera toda clase de personajes. Su voz, más que el resto de elementos, era la herramienta privilegiada para la elaboración de la representación. Desplegaba una paleta muy amplia de colores vocales y una maestría particular en las distintas categorías de la narración. Pasaba sin transición del murmullo al grito, del caudal normal al trance verbal y del lamento al canto. Este tipo de forma pre-teatral se sigue dando pero con rareza.

Volviendo al personaje “el bardo” podemos decir que sus palabras son de suma importancia en la comunicación dinámica que establece con su auditorio. Con el verbo capta la atención de los espectadores y los invita a imaginar, a participar con su propia imaginación en las distintas acciones contenidas en la fábula. Lo escénico consiste en general en una capa, unos zapatos o una gran piedra en el centro del

²²⁴ Ponemos la expresión entre comillas por la estructura de esta presentación que no responde a todas las normas de una presentación teatral universal.

²²⁵ Son sinónimos y significan « narrador ».

espacio teatral. Todo esto se convierte, para los que escuchan, bajo el hechizo de ese verbo mágico, en fuente envenenada, en bestia feroz herida o en esposa abandonada.

En la representación de la “halqa”, el goul/actor no es el que simula una situación, sino el estimulante, la correa de transmisión entre la fábula y la imaginación creadora de los participantes. La representación dura de dos a cuatro horas y participan en ella espectadores de todas las edades. El texto está en árabe popular y utiliza sin barreras tanto la prosa como la poesía. Se puede interpelar, interrogar al bardo en todo momento. Se puede invitar a corregir uno de los versos de la canción o a repetir, para goce de los espectadores, los mejores momentos de la fábula. El mismo suspende la sesión en un momento dado y hace la ronda para recibir la moneda que le ofrecen.

En la “halqa”, el goul y su auditorio se implican de una manera dinámica y dialéctica en la disposición de la representación. En su narración interpretada, el goul se incluye y se excluye constantemente. Por un juego corporal sintético que alcanza por momentos niveles superiores de abstracción, da vida por fragmentos a todos los personajes de la intriga. A veces con dos o tres frasesillas, instala provisionalmente en un mismo impulso al protagonista, al deuteragonista y al recitador. Muy a menudo el goul es intérprete y autor del texto que recita. En el centro de la “halqa”, el meddah teatraliza el verbo y cincela la representación con las múltiples categorías de la expresión oral: lo no dicho, lo casi dicho, lo francamente dicho, para fecundar la imaginación creadora del auditorio. A.Alloula, nos cuenta la importancia de este acto en sus futuras experiencias:

Durant toute la représentation, un spectateur donnait le dos aux comédiens. Intrigué je lui demandais pourquoi il refuse la représentation; “absolument pas” assure le payasan; “seulement, je préfère l’écouter. C’est beaucoup mieux”²²⁶.

La halqa no tiene horario pero en general se organiza por la tarde en las ciudades tradicionales antiguas, después de la oración del “Asr” (la tarde) debido a

²²⁶BLIDI,M, en “Algerie Actualité”, 13 au 20 janvier 1988.Alger.

Traducción nuestra:” Durante la representación, un espectador estuvo de espaldas ala escena; enfadado, le pregunté porqué rechaza el espectáculo; De ninguna manera, prefiero solamente escuchar. Es mejor.

las obligaciones profesionales. Sin público numeroso, la halqa no tendrá ningún sentido. Según la tradición, se ubica en unos lugares determinados como si se tratase del teatro de la ciudad: en el mercado semanal o apartada del centro de la ciudad. Tampoco tiene una metodología empírica que exija del protagonista de seguir algunas reglas rígidas. Una limosna, en cada pausa, es un acto ritual que justifica la dinámica de la halqa. La razón de ser de la halqa es de facilitar un puesto de trabajo y manera de ganarse la vida. El protagonista es un artista, un actor útil y una estrella dentro de su espacio. Pide constantemente la confianza del público para crear una dinámica de credibilidad en sus relatos. La confianza en otras personas solía basarse en la comunidad social porque la confianza significa fiarse de sistemas abstractos. En la era actual del auge de la información, cuando las sociedades se orientaban más a la costumbre y a la tradición, la gente podía hacer las cosas de forma menos reflexiva. La intervención del goul crea en el público un hecho de toma de conciencia. En este sentido, Anne Ubersfeld afirma:

Le travail du comédien-conteur suppose presque nécessairement dans le public la connaissance du message; les conteurs orientaux s'adressent à des gens qui connaissent les contes. L'art du conteur est moins dans la transmission de la fable que dans le raffinement de la mimésis- sans les moyens habituels de la mimésis théâtrale-227.

Socialmente, el “hlayqi” es una persona despreciada por los círculos cultos y burgueses que lo identifican con el charlatán, el producto del diablo y el pervertido. Su función de agente social está totalmente negada fuera de su ámbito. Se le acusa de robar el alma de los fieles para entregarla al diablo (Satán) y divulgar una cultura abstracta, destructiva y antirreligiosa. A.Alloula se niega en seguir a este protagonista. Lo que le importa es la función de la “halqa” y no el “hlayqi”:

²²⁷ Anne Ubersfeld, Op.Cit p.160.

Traducción nuestra: “El trabajo del actor-narrador implica casi necesariamente el conocimiento del mensaje por parte del público: los narradores del Este se dirigen a personas que conocen los cuentos. La habilidad del narrador se nota más en la imitación que en la transmisión de la fábula -sin los medios habituales de la mimesis teatral- ”

(...), mais je tiens à préciser que je ne fais pas du “halquisme”, operer un transfert de la halqa sur planche. Notre interet va plutot aux signes qui la constituent dans un souci de rendre la communication intelligente. Ces signes relevent d’une culture et d’un patrimoine. L’essentiel pour nous est d’arriver à atteindre et elaborer un langage artistique des plus eloquent et des plus pertinents 228.

De cara a esta imagen un poco negativa del “hlayqi” en la actualidad, se contrapone otra, muy positiva que encerraba y encierra en sí lo pertinente de este personaje a quien se considera en los tiempos remotos como el portavoz y el defensor de su sociedad. En efecto, si echamos un vistazo un poco atrás hojeando unas páginas de nuestra historia, notamos el papel primordial desempeñado por este “guwal” alabando a los de su tribu o satirando a sus enemigos al lado de sus chistes o historias recreativos que crean un ambiente favorable para todas las capas de su entorno. El « hlayqi » no se contenta de divertir a los presentes sino que desempeña en unas ocasiones un papel político por llamar tanto directa como indirectamente las conciencias de los espectadores sobre lo que les rodea y que amenaza su existencia y su libertad. El papel del « hlayqi » y el del poeta pre-islámico convergen hacia la misma finalidad: divertimento y defensa. Albert Memmi dice:

Le poète est encore celui qui guide sa tribu et qui, à l’occasion prend la parole pour la défendre, si elle est attaquée. Redouté, il peut, en proférant ses paroles, prononcer une malédiction contre les ennemis et le fait est bien connu de ces tribus qui bâillonnaient les poètes prisonniers pensant échapper ainsi à la puissance maléfique de leurs imprécations²²⁹.

²²⁸ ALLOULA, Abdelkader en « Algerie Actualité » n° 1435, semaine du 13 au 19 avril 1993. Alger. Traducción nuestra : « (...), Pero quiero aclarar que yo no hago el "halquisme" una transferencia de Halqa en la escena. Nuestro interés es más bien a los signos que la constituyen para crear una comunicación inteligente. Estos signos son el fruto de una cultura y de un patrimonio. Lo pertinente para nosotros es llegar a conocer y trabajar con un lenguaje artístico de los más elocuentes y más relevantes.”

²²⁹ MEMMI, Albert, (1963) : *La poésie algérienne de 1830 à nos jours*, Ed. Ecole Pratiques des Hautes Etudes, p.

Traducción nuestra : « "El poeta sigue siendo el que guía a su tribu y, en ocasiones tomó la palabra para defenderla si es atacada. Temedero, puede, pronunciando sus palabras, provocar una maldición contra los

Esta actitud por parte de este « artista » consiste en pasar su mensaje sin temer las represalias de la policía y tampoco las trampas de la censura; sugiere a A. Alloula seguir esta vía en sus trabajos y por ende presentar una renovación artística que se nutre de las fuentes del repertorio cultural propio a la sociedad árabo-musulmana.

3.6. Abdelkader Alloula y el teatro halqa

La búsqueda iniciada por el dramaturgo argelino durante un período bien limitado por unos acontecimientos tanto políticos como sociales obedecía a unas reglas artísticas muy severas por no salir de la línea directora que se había impuesto a sí-mismo con el fin de aprovechar de este tesoro cultural. Hablando de esa utilización de “al turaḡ” en las obras de A. Alloula, Pierre Bourdieu señala cómo este argelino intentaba acercarse al legado árabe:

No desde la ideología que lo disfraza, ni desde la política que abre puertas a diferentes interpretaciones...A.Alloula atravesó la mitad del camino hacia el legado y dejó que el legado atravesara la otra mitad...y allí en medio camino se encontraron. O sea, que el trato con los acontecimientos y las personas es un trato que se incluye dentro de una visión dramáticamente abierta donde el lenguaje histórico se convierte en lenguaje teatral²³⁰.

Estas son preocupaciones esenciales, preocupaciones que le marcan profundamente a A. Alloula y que tienen una gran complejidad. Había dicho que rompía o que intentaba romper con la figuración de la acción²³¹ (acción en el sentido aristotélico, como la hemos heredado en las últimas décadas del teatro burgués y colonial), una acción visualizada y lineal. No rompía con la acción en cuanto a síntesis determinada y contradictoria de la vida. La vida es acción. Ello significa que intentaba romper con la ilusión figurada y progresiva de la acción lineal,

enemigos y el hecho es bien conocido por las tribus que amordazan a los poetas presos para escapar del poder maligno de sus maldiciones.

²³⁰ P.Bourdieu en “Primer Acto”, n°266, v/ 1996, p19.

²³¹ Punto desarrollado en apartados anteriores.

con el modo de disposición aristotélico que consiste en exponer algunas situaciones o acontecimientos contradictorios a través de un bosquejo que pasa por la exposición de los hechos, el nudo, las peripecias y el desenlace imprevisto o afortunado, y ello por medio de la figuración, de la identificación y de la catarsis. Este tipo de acción apela artificialmente a efectos teatrales de captación psicológica del espectador, a efectos de ilusión e identificación primarias. El teatro no debe ser una “vía de escape” sino un crisol de desarrollo y de creatividad del corazón y del espíritu. No tiene por- qué funcionar obligatoriamente con los modos de la ilusión y del hipnotismo. Por ello, se retoman algunas de nuestras costumbres y sensibilidades artísticas y culturales -nuestro patrimonio, largamente elaborado, opera como modos no aristotélicos-.

Trabajaba sobre las capacidades de abstracción, las auditivas, las de entendimiento, de imaginación, de fantasma, de creatividad. Todas ellas son heredadas y más o menos vivas, las alberga nuestro pueblo históricamente con ello. Inspirándose en las fuentes populares y universales, trabajaba en la creación de un nuevo estatus para el espectador argelino, un estatus que le convierta en elemento activo y desalineado de la representación. En este sentido, la teatralidad que proponía está inducida en la palabra, en la narración y en la disposición de la fábula. De hecho “daba a escuchar” una balada, un cuento, bajo modos particulares de disposición teatral, e invitaba al público a crear, a recrear con él su “propia representación” durante el desarrollo del espectáculo. En esta teatralidad había simultáneamente acto de la palabra y palabra en acto y trabajaba fundamentalmente en el sentido de ofrecer al oído algo que ver, a los ojos algo que oír. Se daba una degustación pluridimensional de la palabra teatral. Sugería al espectador, y esta sugerencia le llevaba a mirar la vida con los ojos de su corazón y de su inteligencia, con los ojos de su experiencia, de su capital propio de lo vivido, de su conocimiento, de su conciencia, a la vez de la sociedad y de sí mismo. Todo lo dicho se resume en una breve introducción aparecida en “Algerie Actualité” de Enero de 1988 y en que leemos:

A “Aures El Meida” une anodine représentation théatrale dans un milieu payasan. La disposition du public, une confrontation d'idées, et c'est le bouleversement. Instinctivement, les payasans s'étaient mis en ronde. Cela a

désarçonné les comédiens qui se croyaient dans un espace scénique inattendu. La “halqa” n’est pas uniquement ronde, elle peut être somme d’attitudes. Ce qui finira par convaincre Alloula de la nécessité de reconsidérer l’efficacité théâtrale, et le comportement d’un spectateur. Alloula n’était pas au bout de ses surprises. Il verra des spectateurs reproduire des pans entiers du texte, après une seule interprétation. Ce qui était difficilement concevable, même pour le professionnel le plus accompli. Ainsi cette expérience a fait comprendre à Alloula que notre mémoire auditive est plus fonctionnelle que notre mémoire visuelle. Donc l’efficacité passera par la théâtralisation du verbe 232.

Hay que señalar que no es un “teatro radiofónico”, ni un conjunto de cuentos concebidos para ser oídos, sino teatro, es decir, que hay una actuación que ver; un teatro, eso sí, que antepone las capacidades auditivas y, por tanto, “imaginativas” a las visuales. La interpretación está simplificada, depurada al máximo para alcanzar a veces niveles elevados de abstracción, de forma que no preceda al poder sugestivo del verbo, de lo dicho. Pero hay teatro, hay interpretación corporal, gestual y esta última es, por momentos, extremadamente intensa, más intensa que en las modalidades teatrales de tipo aristotélico. La gran diferencia reside en que la interpretación está sometida al texto, un texto que funciona como una partitura, una partitura fundamental con varias sinfonías. Hay en el texto una inversión máxima en la elección de palabras, en la disposición de las frases, de los colores vocales, y las entonaciones, de los gestos y las posturas, etc... Todo ello para que el texto sea “portador de teatralidad” tanto en escena como en la cabeza del espectador. Uno de los grandes objetivos a nivel estético es ofrecer un movimiento coreográfico de gran elocuencia social y artística y una verdadera sinfonía de colores vocales que ver y oír. Se puede añadir que en la estela de esta búsqueda estética está la fábula, con todo lo que contiene de densidades humanas, subjetivas e ideológicas.

²³²BLIDI, M, en “Algerie Actualité.” Op.Cit.

En “Aures el Meida” una simple representación teatral por un medio rural. La disposición de los espectadores, una confrontación de ideas, y es la confusión. Instintivamente los campesinos se pusieron en ronda; esta disposición molestó a los actores que se encontraron en un espacio escénico nuevo. La “halqa” no es únicamente circular, es más, es una suma de actitudes. Eso acabará por convencer a Alloula de pensar en un nuevo teatro más popular y más eficaz. No era la única sorpresa, Alloula notará que la mayoría de los presentes había memorizado, después de una sola representación, pasajes enteros, cosa imposible aunque uno es especialista en el dominio. Esta experiencia hizo notar al dramaturgo que las capacidades auditivas son superiores a las visuales. Así, la teatralización se hará por el verbo.

Acercarse al legado de esta forma tan sensible y tan creativa, obligó a A.Alloula a hacerlo en un molde festivo, ya que cada creación es al fin y al cabo una celebración del legado. A la pregunta ¿para quién escribe? A.Alloula respondió:

Para nuestro pueblo, con una perspectiva fundamental: su emancipación plena y completa. Quiero aprovechar, con mis modestos medios y a mi manera, herramientas, preguntas, pretextos, ideas, con los que se divierta a la vez que encuentre materia y medios de renovar sus fuentes, de revitalizarse para liberarse e ir hacia adelante²³³.

De esta forma devolvió el teatro a sus raíces festivo-ceremoniales, buscando así el nacimiento de un teatro popular "simple sin ser primitivo, poético sin ser romántico y realista sin hacer ideología política". Lo que le convertirá en el verdadero fundador de esa corriente artística dentro del movimiento teatral argelino que busca una identidad diferente, cuya cristalización se sitúa un tanto convencionalmente, a finales de los años setenta en el mágico ámbito de las plazas del suq²³⁴.

Esta etapa de la vida artística de A.Alloula, y que continuó hasta su muerte, se caracterizó por varios principios artísticos y estéticos, que se pueden resumir así:

1-Eliminación de todo lo que tiene relación con el teatro en su forma italiana, ya que él no quería fabricar ilusiones, quería solamente celebrar una fiesta, por la cual era de gran importancia la participación del público.

2-Para lograr este objetivo, A.Alloula va a utilizar todos los instrumentos artísticos posibles, en unas obras no sometidas a la dictadura de la palabra, introduciendo canciones populares, cantos sufíes, letanías religiosas...utilizando instrumentos musicales primitivos pertenecientes al folklore argelino (al bandir por ejemplo, es una especie de pandereta grande).

²³³ ALLOULA, Abdelkader, op.cit. pp 41-42.

²³⁴ Mercado semanal y lugar en que se cita mucha gente de diferentes lugares.

3-La espontaneidad en la actuación, sobre todo A.Alloula actor que llega a unos límites en los que el espectador piensa que está delante de una obra completamente improvisada y no delante de una obra memorizada anteriormente por los actores.

4- La utilización de decoración innovadora que ayuda a dar un fondo estético nuevo al gusto argelino y árabe, una decoración móvil en "lajwad" por ejemplo, o basada en la caligrafía árabe como fue el caso de "al liṭam".

5- El uso de las formas denominadas pre-teatrales, que intentó modernizar, creando con ellas un espectáculo lleno de elementos folklóricos con los que el pueblo se identifica fácilmente.

Todo esto constituyó una revolución en las formas y los métodos del teatro argelino, que hizo de A.Alloula un director con estilo propio dentro del mundo árabe. Eso le convirtió en uno de los muy pocos que se movieron por inquietudes vanguardistas en un clima de completo retroceso que predomina en el mundo árabe.

Esta nueva etapa que A.Alloula inició en otoño de 1972 con "*al-mayda*" coincide con unos cambios socio-políticos iniciados por el difunto presidente Houari Boumediène. Es una obra que marca el comienzo de un teatro popular argelino que conocerá su desarrollo con la trilogía "Al-guwal, Laŷwad y Al-liṭam" y otras obras, donde utilizará el folklore y las formas pre-teatrales como al halqa.

Esta trilogía es una de los trabajos más importantes de la historia del teatro argelino. Para unos, con ella se anunció el nacimiento de un verdadero teatro popular en Argelia y para otros es el mejor trabajo de A. Alloula, en el cual se superó a sí mismo, donde quiso dar un teatro nuevo basado principalmente en el legado cultural argelino, en la forma y en el contenido. De aquí viene su pertenencia al movimiento festivo.

En este trabajo –aludimos a la trilogía-, él rescatará de la memoria del pueblo un acontecimiento de lo actual, cuyos actos constituyen una crítica a la época en que vivimos, siguen siendo vigentes para otras épocas, algo que A.Alloula aprovechará

con éxito. En “Laÿwad”, el guwal “el narrador” presenta a uno de los personajes usando una técnica totalmente nueva y ampliamente renovadora en el dominio.

الربوحي :

الربوحي الحبيب في هذه المهنة حداد ،خدام في ورشة من ورشات البلدية ،في السن يعتبر كبير مادام في عمره يحوط على الستين ،في القامة قصير شوية ،السندان والمطرقة خلاو فيه المارة ،لونه أسمر بلوطي ، وسنيه واحدة واقفة جذرتها تبان وزوج غاييين ،شعره شهب كرد مبروم والشيب ما ترك شعرة إذا عنقل الشاشية يظهر كأنه مستف فوق راسه تين يابس مرمد يشهي .

الربوحي الحبيب حداد مشروح الخلق ،رائق محبوب ،بالكثير عند الخدامين قراينه ،عمال الميناء البلدية والوحدات الصناعية ،معزوز بالقوة عند اللي متالبتهم المسكنة ، الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر .

والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في النقل ،وخلوة في النغمة من خلال المصائب اللي تعافر معاها ، والتجارب المروية اللي شرب منها حجر في داخله فواند ومعلومات كثيرة 235.

En este trozo bastante amplio de la obra se puede ver cómo A.Alloula respetó el ambiente en que ocurre generalmente una halqa, inspirado en las plazas del suq. El guwal no se contentó con presentar al personaje sino lo describe con más detalles: “*Su actitud humilde, su alegría y su sencillez se dejan sentir en el vestir. Se protege, a menudo, poniendo vestidos usados*”²³⁶.

²³⁵ALLOULA, Abdelkader :*Laÿwad*, obra inedita.

Traducción nuestra: “El-Rebui lahbib es un herrero que trabaja en uno de los talleres del ayuntamiento. Puede decirse que es de edad avanzada, ya que redonda los sesenta. Es de baja estatura, y se dería que el martillo y el yunque lo han marcado.

De tez castaña, boca mellada, pelo crespo, rizado y canoso; cuando se pone de lado el fez es como si llevara en la cabeza higos secos, cenicientos, apetitosos.

Er-Rabui lahbib, el herrero es de natural alegre; le tiene mucho aprecio su gente, los obreros del puerto, los del ayuntamiento y los de las unidades de producción. Todos éstos que se ven amenazados por la pobreza.

Er-Rebui, el moreno, tiene una manera de hablar deliciosa, alambicada, como si fuese agua de azahar. Las palabras salen de su boca cinceladas, luminosas, una melodía agradable que surge de las penalidades y tragos que ha vivido, de esa vida que le ha servido para atesorar en su alma una gran sabiduría”²³⁵.

²³⁶ALLOULA, Abdelkader :*Laÿwad*, obra inedita.

Pero, animado por una curiosidad innata, uno quisiera saber en qué la “halqa”, un espectáculo improvisado e indeterminado por el espacio y el tiempo, sería una fuente válida para llevar un trabajo artístico de gran importancia como el que hizo A. Alloula.

Nuestro dramaturgo experimentaba un trabajo en que se trata de un teatro de narración y no de un teatro de figuración de la acción de tipo aristotélico como se vino practicando en Europa y en Argelia desde los años veinte hasta nuestros días. Es, pues, un teatro que se alimenta, en el plano de la forma, del patrimonio cultural popular y del patrimonio universal. Es un teatro que, en el plano de los contenidos trata de los problemas cotidianos, de la vida real de nuestro pueblo. Es un teatro que intenta alcanzar e implicar al espectador en lo más hondo. Eso se consigue a través de representaciones con un sustrato ideológico, emocional y social muy amplio; un teatro, al fin, en que el espectador rompe con la costumbre tradicional de “consumidor” para asumir una nueva función, la de “cocreador”.

Partiendo de esta síntesis, nos preguntamos si la “halqa” encierra realmente todos estos ingredientes esenciales para el dramaturgo. O, A.Alloula tiene que aportar unas modificaciones suyas para llegar al resultado esperado.

A A.Alloula, esta técnica reservada al divertimento y al contacto directo entre protagonista y espectador, le resultó de gran interés por la importancia de este procedimiento que le permitía unos intentos renovadores en el dominio de la puesta en escena. En efecto, la fórmula de la “halqa” dio a la obra un aire desenfadado, permitiendo de esta forma a los actores tener una libertad de acción que solamente al “halqa” podía dar.

El dramaturgo explicaba el por-qué de esta utilización contestando una pregunta del periodista de "El Moudjahid".

Avec la trilogie: "Lagwal, Lajwad et Litham", vous vous êtes engagés dans l'expérience de la halqa. Comment l'idée vous en est-elle venue?

(...) Comment est venue l'idée? En fait, c'est une idée qui remonte à longtemps. Déjà, dans le cadre du théâtre amateur on s'interrogeait de façon très maladroite sur le patrimoine, sur les formes nouvelles à engager, compte tenu du fait que celles qui nous étaient proposées ne nous convenaient pas. En plus, nous étions jeunes avec une espèce d'esprit de protestations très à fleur de peau. C'est à partir de ce moment que l'on a

commencé à s'interroger sur les formes, comme on disait, pré-théâtrales. Et le moment a été en 1972. Nous avons écrit collectivement une pièce "El Meida" et que nous avons donné en milieux ruraux, aux spectateurs disons qui étaient concernés par le contenu de cette pièce: les paysans pauvres, les tributaires (de la révolution agraire). Et là, nous avons été amenés à jouer en plein air, sur les chantiers même des coopératives et des villages socialistes en construction. Nous sommes partis avec un immense décor que nous avons dû rectifier, corriger et alléger progressivement, au fil des représentations, parce que nous avons constaté que les spectateurs s'asseyaient en halqa autour de la sphère de jeu. Ce qui a amené progressivement une stylisation dans le jeu multidimensionnel chez les comédiens. Et c'est ce qui nous a interpellé encore davantage. Là en fait nous avons affaire à une population très profondément ancrée et liée à son patrimoine²³⁷.

Otro de los elementos festivos en que A.Alloula se basó, fue ciertamente la historia; el “guwal” o el “hlayqi” como se denomina comunmente, iniciaba su acto en el suq, tomaba la palabra para anunciar un evento, una noticia, una fiesta. ... etc. Al oír su voz, el público se dirigía hacia él e inmediatamente se formaba un círculo cuyo centro era el narrador. Esta disposición nos alentaba a considerarle como el centripeto del juego. El público se mantenía en suspenso. Por su técnica de hacer y deshacer los acontecimientos, los que asistían formaban parte entera de la narración. Es decir, que determinaba, ya sea directa o indirectamente, la narrativa del juego. Esta manera de presentar los cuentos inspiraba al dramaturgo nuevas opciones para una comprensión mejor del espectáculo y por ende del mensaje que intentaba transmitir. Dentro de esta óptica citamos lo que dice Anne Ubersfeld:

²³⁷ ALLOULA, Abdelkader en "El Moudjahad" vendredi 13- samedi 14 octobre 1989.

Traducción nuestra: "Con la trilogía: "Lagoual, Ladjouad y Litham" se dedicó a la experiencia de la "Halka". ¿Cómo la le ha venido la idea?

(...) ¿Cómo surgió la idea? De hecho, es una idea que remonta a mucho tiempo. Ya en funciones teatrales de aficionados nos interrogamos, de una manera muy torpe, sobre el patrimonio, sobre las nuevas formas de iniciar, teniendo en cuenta el hecho de que las que se nos ofrecen eran inapropiadas. Además, éramos jóvenes con una especie de espíritu de protesta muy borde. Desde este momento, comenzamos a preguntarnos sobre las formas, como se suele decir, "para-teatrales". El inicio fue en 1972. Escribimos una obra colectiva "El Meida" y la presentamos en las zonas rurales, a los espectadores interesados por el contenido de la pieza: la población rural pobre, los beneficiados de la revolución agraria. Nos vimos forzados actuar al aire libre, en los patios de empresas de las cooperativas y aldeas socialista en construcción. Nos queda un conjunto enorme de decoro que teníamos que modificar, modificar y reducir gradualmente a lo largo de las actuaciones, puesto que se constató que los espectadores sentados en Halqa alrededor de la esfera de juego se interesaron más por verbo que por otra cualquier cosa. Esto condujo paulatinamente a una estilización multidimensional en el juego entre los actores. Y, lo que ha llamado nuestra atención es este enraizamiento de esta población y su estrecha relación con su legado popular.

De là, l'importance de la parole théâtrale (...) l'on n'est pas personnellement provoqué ou convoqué, de même, on est délivré de l'obligation de répondre, mais non de l'obligation d'entendre²³⁸.

Prácticamente, esta forma la encontramos en el drama « Laÿwad » cuyo tema gira al rededor de una serie de acontecimientos que predominaron en aquel entonces y que A.Alloula exponía bajo forma de unas historias o una serie de « falshs » en que el espectador se identificaba sin esfuerzo ninguno. "Laÿwad" en su sentido globalizador no alude a algo específico sino se interpreta según el contexto en que está inmerso. La elección de este título es una confirmación de una cierta influencia de la sociedad argelina. Se pregunta uno si la elección de este tema no es porque su contenido tiene mucho que ver con lo que vivimos en lo actual. Esencialmente la respuesta debe de ser afirmativa, ya que las diferencias sociales que él denunciaba, los ataques exteriores que sufre el ser argelino y árabe, el miedo del futuro, la situación de la mujer...siguen siendo las mismas. La diversidad de temas tratados es, según algunos críticos, el punto debil de esta obra, lo que le pidió alcanzar el nivel de madurez pretendido.

Para corroborar lo dicho en este capítulo, intentamos-en lo que viene-un análisis detallado de las obras presentadas como corpus de este trabajo.

Historia de una escalera de Antonio Buero Vallejo es el drama en que su autor esboza toda una serie de acontecimientos cuyo núcleo es el "hombre" con toda la tara social que presenta. En efecto, este dramaturgo expone todos los problemas tanto sociales como políticos que perjudican al ser humano.

El lenguaje usado por Francisco Nieva en el drama *la señora Tártara* es muy propio a este dramaturgo por un léxico nuevo y renovado a la vez por medio de la creación de términos nuevos a partir del lenguaje popular y otros recursos técnicos que le son propios.

238 Anne Ubersfeld,(1982) :*Lire le théâtre II*, ed, Sociales, Paris, p.278.

Traducción nuestra: "“De ahí la importancia del verbo dramático [...]no somos personalmente provocados o convocados: del mismo modo, estamos liberados de la obligación de responder, pero no la obligación de escuchar"

A.Alloula, en su obra “Laÿwad”, nos esboza una imagen completa de lo que podría ser una “halqa” en un trabajo dramático con todas las dificultades presupuestas que engendría este género dramático.

Capítulo III

Las muestras de renovación en:

1-Historia de una escalera

2-La Señora Tártara

3-Laywad

Capítulo III Las muestras de renovación en las tres obras elegidas

1º parte: *Historia de una escalera*

- 1.1. Presentación de la obra
- 1.2. Lo histórico en *Historia de una escalera*
- 1.3. Lo trágico en *Historia de una escalera*
 - 1.3.1. Tragedia compasiva
 - 1.3.2. Tragedia inquietante
 - 1.3.3. Tragedia del amor fracasado
 - 1.3.4. Tragedia revolucionaria
 - 1.3.5. tragedia trastornadora
- 1.4. Lo social en *Historia de una escalera*
- 4.1. Determinismo y destino de los personajes
- 4.2. El alza de la vida
- 4.3. Relación social
- 1.5. El simbolismo en *Historia de una escalera*
 - 5.1. La escalera
 - 5.2. Símbolo social
 - 5.3. Como símbolo de paso del tiempo
 - 5.4. Como símbolo de fracaso
 - 5.5. Como personaje
 - 5.6. realismo simbólico
 - 5.7. Símbolo universal
- 1.6. El tiempo
 - 6.1. Símbolo de la rapidez
 - 6.2. Símbolo de dominación

2º parte: La señora Tártara

- 2.1. Presentación de la obra
- 2.2. El Absurdo
- 2.3. La antítesis
- 2.4. Huellas románticas

- 2.5. Lo apocalíptico
- 2.6. El barroco
- 2.7. El lenguaje popular
- 2.8. Ruptura del sistema
- 2.9. El humor

3º parte : Laÿwad

- 3.1. Presentación de la obra
- 3.2. Su estructura
- 3.3. El narrador
- 3.4. El escenario
- 3.5. Fusión del espacio del actor y el espacio del espectador
- 3.6. La iluminación
- 3.7. Efectos sonoros
- 3.8. La música
- 3.9. Las telas
- 3.10. El vestuario
- 3.11. Artilugios mecánicos

Tenemos que señalar que Todas las citas textuales que iremos exponiendo pertenecen a la edición de:

- 1- IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de (1994): BUERO VALLEJO, Antonio. *Historia de una escalera* «Obra completa», Espasa-Calpe, Madrid,
- 2- NIEVA, Francisco, en PEÑA, Francisco(1996) : *La Señora tártara, El Baile de los Ardientes*, Espasa Calpe, Madrid.
- 3- ALLOULA, Abdelkader, *La wad*, Trabajo inédito.

Nos contentaremos, así, de citar únicamente el número de la página en que se encuentra.

1º parte: Historia de una escalera

1.1. Presentación de la obra

Si intentamos una breve presentación de este drama decimos de una manera clara y muy sencilla que *Historia de una escalera* es una obra en tres actos y en treinta años, que Buero concluye en agosto de 1947 y presenta al premio «Lope de Vega» a finales de 1948. Se estrena en el Teatro Español la noche del 14 de octubre de 1949.

Gracias a este drama el nombre de Buero Vallejo ha saltado de noche al día a la fama, a la notoriedad. Toda la crítica reconoce los méritos indiscutibles de la obra, su afán renovador, su calidad literaria y la intencionalidad de conseguir un teatro social moderno y con los problemas de una España que anhelaba recuperarse en el interior y en el exterior, de tantos problemas arrastrados durante más de medio siglo.

Historia de una escalera es la primera obra estrenada de Buero Vallejo, Antonio. Este drama se presenta como un panorama general de todo el teatro posterior de este dramaturgo. En efecto, *Historia de una escalera*, encierra ya gran parte de las características propias del autor: la dialéctica dramática, los temas preocupantes, el simbolismo, la utilización de un determinado tipo de personajes.

La tragedia moderna es el género dramático en que Buero Vallejo ha vertido sus preocupaciones vitales, esas preocupaciones de índole social que parten de la

condición particular de unos seres, entes literarios de ficción, para trascender hacia el problema general de la existencia humana.

Historia de una escalera significaba para Buero Vallejo, Antonio la consagración definitiva. Esa consagración que a otros autores les cuesta muchos y continuados estrenos. Le había bastado una obra para ser reconocido – unánimemente- como primer autor del teatro español. Pero esa consagración significaba aún más: la revitalización de la escena española y, al mismo tiempo, la revitalización del público español.

Torrente Ballester, en una de sus entrevistas, señalaba: “*El público madrileño, harto de convenciones teatrales, acudía a las representaciones de Historia de una escalera a contemplar algo más hondo que la realidad. Iba a ver la verdad, sencillamente*”²³⁹.

Y la verdad de Buero Vallejo estaba allí, en las páginas encendidas de su obra, en la fuerza y sinceridad de sus diálogos- diálogos por la voz de los personajes que encierra en sí toda la preocupación de su autor-, en todos los matices que había sabido emplear para la obra de su consagración.

El contenido de este drama lo encontramos en esta presentación de la obra por su autor y en que dice:

Claro es que se trata de una tragedia moderna, y, por ello, los protagonistas no calzan coturno ni poseen la dignidad de lenguaje que caracterizó al género en otro tiempo. Lo trágico de la historia de estas vidas sencillas reside en una férrea limitación de tiempo y espacio, simbolizada por esa especie de cárcel que es la escalera donde se desarrollan. Una cárcel interna en el fondo que no se abre, aunque los personajes puedan refugiarse en el corazón de sus hogares o salir a respirar el aire vivo de las calles»²⁴⁰.

Considerando esta observación como punto de partida de nuestro trabajo, nos preguntamos sobre la presencia tanto explícita como implícita de las diferentes

²³⁹ TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, citado por Julio Mathias, BUERO VALLEJO ,EPESA,Oñate,15-Madrid-20,p33.

²⁴⁰ GALVAN, Antonio Iniesta,(2002):*Esperar sin esperanza*,Servicio de publicaciones,EA. Universidad de Murcia p59.

muestras renovadoras- las subrayadas- que marcan esta obra. En efecto la tragedia, la historia- como fuente de inspiración- y el uso del símbolo dominan en este drama.

En este sentido podríamos admitir que *Historia de una escalera* es un reflejo del momento histórico en el que es creada. La historia sería, por tanto, la materia principal de la que está compuesto este texto dramático. Por consiguiente, será imprescindible conocer la situación histórica del lugar y el momento en el que se ha escrito, ya que esto nos dará las claves para poder interpretar su sentido y llegar hasta sus últimas interpretaciones, porque cualquier autor escribe desde la experiencia que le ha tocado vivir y la refleja en sus obras.

Buero Vallejo, Antonio, contestando la pregunta de Mariano de Paco afirmó esta influencia de los acontecimientos en la manera de pensar del escritor.

¿De qué manera han influido esos años en su vida y en su obra ?
Sin duda muy profundamente. Todo escritor se alimenta de sus experiencias, si éstas no lo hunden. Y todo hombre. En ese sentido, ya que no me hundieron, considero aquellas tremendas experiencias como impagables y fortalecedoras 241.

1.2. Lo histórico en *Historia de una escalera*

A más de sesenta años del estreno de esta obra, conviene tener en cuenta un aspecto que casi siempre se ha pasado por alto: sus resonancias históricas, no todas explícitas.

Teniendo presentes estas ideas, intentamos relacionar lo que se manifiesta por la voz de los personajes con lo que se quiere expresar realmente. Para alcanzar esta realidad y transmitirla a un público que la busca pasionadamente; Buero Vallejo, Antonio se inspira de la historia y de lo que sus cajas puedan ofrecerle.

Para seguir al paso estos intentos, pensamos que sea imprescindible acercarnos más de los personajes de la obra; personajes que encierran en si todas las respuestas que necesitamos.

En efecto, el diálogo de cada uno es revelador de toda una tara de que el dramaturgo quiere liberarse poniéndola de cara al lector/espectador. Estos problemas

²⁴¹ PACO, Mariano de, op.cit, p.24.

que molestan tanto a Buero Vallejo, Antonio son la suma de una serie de acontecimientos encadenados entre sí por unas circunstancias históricas.

Decimos de antemano que Buero Vallejo, Antonio no es el primero y tampoco será el último que acudía a la historia para justificar una indagación cualquiera porque desde que Esquilo²⁴², en « Los Persas », incluyó sucesos históricos en el argumento, han sido muchos los autores que han tomado hechos de la Historia como fuente de inspiración de sus textos.

Si desde los inicios del teatro los dramaturgos utilizaron la historia como fuente de inspiración para la invención de los argumentos; los autores españoles del siglo XX, especialmente los autores de la posguerra- el más destacado es Buero Vallejo, Antonio-, utilizaban pasajes históricos para comentar la dura situación política y social del país. La historia, en estos casos, les servía para burlar la dura censura ideológica y artística que se sufría en España durante la dictadura del General Franco.

En esta obra dramática, la referencia a un tiempo histórico determinado puede ser un mero pretexto para recrear situaciones del pasado de una comunidad mediante los decorados, el vestuario y la ambientación. *“El espectador asiste, en este acto y en el siguiente, a la galvanización momentánea de tiempos que han pasado. Los vestidos tienen un vago aire retrospectivo”*²⁴³.

En estos casos, el autor sólo presenta una época histórica por su valor documental, como simple referencia histórica de la trama que se desarrolla en el escenario, pero sin plantear nada aparte de ella misma. Que el autor no haya dicho nada en la obra, aparentemente, no implica que en ella no se contenga algo significativo, aparte del fluir de unas existencias socialmente insignificantes. Desde 1919 a 1949 la vida sube y baja por la escalera de Buero Vallejo, Antonio. Y quien dice esos años puede señalar más. U otros. La obra empieza en 1919 y acaba en 1949²⁴⁴. Sin embargo, la sustancia de esta « Historia » es anterior a esa primera fecha y posterior además a la final. El juego escénico, finalizado en 1949, pudiera ser

²⁴² Poeta trágico griego(525-456 a. de J.C.),autor de la tragedia « Los Persas ».

²⁴³IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de,op.cit,p.4.

²⁴⁴ Véase los principales críticos de la obra de Buero Vallejo, Antonio : DOMENECH, Ricardo, Iglesias FEIJOO, Luis, PACO de Mariano, etc....

continuado. Y aún más: cuando la obra va a acabar, cuando acaba irremediadamente, su sentido comienza. Porque no termina ahí. Empieza otra vez allí mismo donde acaba.

De modo distinto, se pueden elegir unos hechos del pasado histórico como referencia que permita reflexionar sobre una determinada situación del pasado o del presente. En estos casos el dramaturgo pone en contraste la situación del presente con la del pasado. *Generosa*.-“¡Dios mío ! ¡Cada vez más caro! No sé cómo vamos a poder vivir”²⁴⁵.

El uso del indicador temporal “Cada vez” si alude a algo no puede ser sino que esta diferencia temporal que separa lo presente del pasado, esta repetición que toma raíces en lo pretérito y que se engancha en lo actual hacia un futuro incierto.

El pasaje histórico es usado para mostrar situaciones de conflicto moral, político, social, etc. que pueden estar preocupando al público presente. Así mismo, « Historia de una escalera » se puede considerarse histórica, en la medida que reflexiona sobre hechos que remiten a la conciencia de una comunidad o que muestran costumbres y situaciones sociales de un momento histórico.

Para empezar, es posible preguntarnos si, además de la presencia/ausencia de la guerra entre los dos últimos actos, el autor ha querido aludir en la obra a alguna otra fecha o zona de fechas históricas. La obra se escribió en 1947 y se estrenó a los dos años. Aunque en el texto publicado no se señala año alguno, el programa de mano concretaba el desarrollo de los tres actos en 1919, 1929 y 1949, según advierte el autor. Si atendemos al año de redacción, queda muy claro que aquél ha querido cubrir el período temporal vivido por él, pues contaba 30 años en ese momento. En torno al primero de esos años se da en la sociedad española el «momento en el que el cambio cualitativo deja de ser incipiente para convertirse en rasgo global determinante de la totalidad social».

Este mismo dramaturgo sitúa entonces el desarrollo de la moderna lucha de clases, por «la conciencia obrera y de clase de las masas obreras». Los historiadores Fechan la explosión de la crisis española contemporánea en 1917, sitúan ahí la

²⁴⁵IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de, op.cit,p.6.

pleamar de la agitación obrerista. Al aumento del precio de la vida, los trabajadores responden afiliándose en masa a los sindicatos que acogen decididamente sus reivindicaciones.

Urbano.- Fernando, eres un desgraciado. Y lo peor es que no lo sabes. Los pobres diablos como nosotros nunca lograremos mejorar la vida sin la ayuda mutua. Y eso es el sindicato. ¡Solidaridad! Esa es nuestra palabra. Y sería la tuya si te dieras cuenta de que no eres más que un triste hortera. ¡Pero que te crees un marqués!²⁴⁶.

Urbano alude en concreto como motivo de movilización de los obreros a «la última huelga de metalúrgicos», lo que nos sitúa con precisión con el referente histórico de 1917, no sólo porque se diesen entonces huelgas en ese sector, que las hubo, y varias, sino, sobre todo, porque en agosto de ese año se produce la conocida huelga general, que llevaría a prisión a todo su comite organizador (entre otros, Largo Caballero y Besteiro) y que marca el inicio de una época en la historia del país²⁴⁷.

La « historia » formulada como parte del título del drama es un elemento demasiado obvio y que no nos déja algo importante o relevante sobre el tema. Pese a las dificultades y peligros inherentes en un asunto tan conocido, es todavía posible, creemos, sugerir nuevas dimensiones. Hay que reconocer que en esta historia convergen diferentes «historias»:

- 1) la de la guerra civil cuyos efectos se sobreentienden, aunque no se enuncien abiertamente,
- 2) la generacional que se repite a través de los años,
- 3) la individual que se encara con la inevitabilidad existencial, y
- 4) la de la escalera misma, permanencia amenazante.

Nosotros hemos de comenzar con la penúltima, o sea, la vital, pues es ésa, a pesar de la sempiterna presencia de la escalera, la que consideramos fundamental. Creemos coincidir en esto con Ricardo Doménech, quien se refiere al drama como la «historia de una frustración. De una frustración individual y de una frustración colectiva.».

²⁴⁶IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de, op.cit, p.11.

²⁴⁷ Véase GAY ARMENTEROS, Juan.C.,(1986) : *la España del siglo XX*, Edi.6, S.A. Madrid,

La trayectoria vital de los diversos protagonistas tiene un enfoque histórico, pues nos presenta tres generaciones en tres actos que corresponden a distintos momentos históricos. En el planteamiento inicial del segundo y del tercer actos se alude a las muertes que han ocurrido desde el acto anterior, y, así, las varias historias individuales van entrelazándose en un continuo vivir, envejecer y morir.

Paca.- Yo no quiero morir. (Pausa) Lo que quiero (ha llegado al Segundo rellano y dedica una ojeada al I.) es poder charlar con Generosa, y con Juan...(Pausa. Se encamina a la puerta.) ¡Pobre Generosa! ¡Ni los huesos quedarán! 248.

Pero tal continuidad no salta a la vista, pues los tres actos no tienen un verdadero desarrollo orgánico. Cada uno es como un nuevo comienzo. Lo que lógicamente ha de esperarse en los dos últimos no ocurre. En el primero Fernando y Carmina se declaran su amor, pero en el segundo, diez años después, Fernando está casado con Elvira.

Fernando.- ¡Qué nos importa! Carmina, por favor, créeme. No puedo vivir sin ti. Estoy desesperado. Me ahoga la ordinariez que nos rodea. Necesito que me quieras y que me consueles. Acto I.

Fernando.- Puedes salir. No hay nadie. (Entonces sale Elvira, con un niño de pecho en los brazos. Fernando y Elvira visten con medestia. Ella se mantiene hermosa, pero su cara no guarda nada de la antigua vivacidad.) Acto II 249.

Y entre el segundo y tercero no han pasado otros diez años, como se esperaba, sino veinte. Así, pues, nos sorprende ver a Paca tan vieja, a una tercera generación ya crecida, y la introducción de nuevos personajes (el joven y el señor). Se podría decir que cada acto consiste en un ambiente de rutina y monotonía, en una como «tranche de vie» más o menos autónoma. Y, sin embargo, cada acto cobra un sentido más general, más trascendental, al yuxtaponerse a los otros. Sólo entonces la rutina cotidiana, a causa de repetirse año tras año y en contraste con «la fugacidad... de las cosas humanas», cobra un sentimiento de angustia que resulta del inevitable absurdo

²⁴⁸ IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de, op.cit, p.37.

²⁴⁹ Ibid, p20.

de la existencia. Su carga simbólica se hace cada vez más agobiante al añadir otros quehaceres, es decir, al destacar su «historia».

Al mismo tiempo, una fuerza integradora surge desde dentro de la acción dramática que supera la calidad provisional inherente en cada acto. Los actos primero y último sugieren ecos y resonancias temporales que van más allá del drama mismo. Al principio Fernando, aludiendo a un pasado anterior al drama, se queja de su suerte:

Fernando.- No es eso, Urbano ¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años... sin que nada cambie. Ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a fumar aquí, a escondidas, los primeros pitillos... ¡Y hace ya diez años!²⁵⁰.

Y al final los hijos planean un futuro que sólo puede proyectarse. Es como si los quehaceres cotidianos existieran antes de comenzado y después de terminado el drama. Y estos quehaceres son siempre los mismos; su naturaleza fundamental no cambia de una generación a otra. Así, a pesar de los «saltos» históricos, vistos y sugeridos, surge de una manera implícita un continuo histórico, o mejor dicho, intrahistórico, puesto que lo vital aquí consiste en los mismos denominadores humanos evocados tantas veces por el autor. Por lo tanto, la estructura dramática de cada acto marca una continuidad intrahistórica y, simultáneamente, un presente existencial. Dicho de otro modo, *Historia de una escalera* es, al mismo tiempo, un drama social (colectivo) y existencial (personal).

1.3. Lo trágico en *Historia de una escalera*

Pensamos empezar por la primera afirmación del dramaturgo acerca de la obra que considera «trágica». Pero antes que nos metemos en lo profundo del trabajo, pensamos imprescindible aclarar lo que entendemos por «tragedia» en el drama de Buero Vallejo, Antonio.

La tragedia, en el teatro bueriano, tiene una doble función: inquietar-planteando un problema sin imponer soluciones, con un final interrogante que hace

²⁵⁰IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de, op.cit, p. 12.

comprometerse al espectador-²⁵¹ y curar- necesidad de superación personal, impulsar a luchar-.²⁵²

La inquietud no la usamos aquí en un sentido restringido sino en uno más general que engloba todo lo que incita al ser preocuparse por lo que se le plantea como problema o como tema de reflexión. En cuanto a la lucha, es un ánimo implícito por parte del dramaturgo y en que abre al personaje una ventana esperanzadora hacia un futuro mejor.

En esta obra, las luchas del dramaturgo se dirigen a la creación de la justicia social, la libertad personal, política y artística y a la búsqueda de la quintaesencia de la verdad y de la realidad; en resumen, la vida humana en todos sus aspectos.

Buero Vallejo, Antonio es un autor nuevo; su concepción del teatro es eminentemente trágica- como lo afirma el dramaturgo mismo-. Nos interrogamos sobre el por-qué tragedia, y no otra cosa, es *Historia de una escalera*. Y empleamos aquí la palabra « tragedia » en el sentido de dramatización del hombre entero; pues la dramatización de aspectos parciales de la vida del hombre es asunto siempre del drama. La tragedia surge cuando el autor se enfrenta no con una situación especial de algunos personajes, sino al cogerlos a todos por los cabos de las raíces de su humanidad²⁵³. Y en este sentido, sí, a pesar de la modernidad de nuestro tiempo, *Historia de una escalera* es tragedia de hombres completos, clavados en su existencia, como es trágica toda vida en su entereza. El sentimiento trágico de la vida arranca de la totalidad de nuestro existir, no de un momento de nuestra existencia²⁵⁴, lo cual sería solamente dramático. Y si los hombres con que juega el autor se nos presentan con un sentido pleno de su propio existir, la tragedia persiste.

Así la importancia primordial es el hombre mismo, su naturaleza estudiada en relación con el mundo, sus esfuerzos por sobreponerse a los obstáculos materiales de la vida y para Buero Vallejo el mundo consiste no sólo en lo que se entiende por lo real, lo tangible, sino también lo irreal, lo sobrenatural, lo suprasensible. Vemos en este drama de Buero varios grados de éxito de sus protagonistas, pasando del puro

²⁵¹ Ver el fin del acto III de la obra que analizamos.

²⁵² Véase a INIESTA GALAN, Antonio, op.cit.

²⁵³ Véase PÉREZ COTERILLO, Moisés ; « Teatro actual español », en Primer Acto, n°152, enero 1973.

²⁵⁴ Por el uso de « nuestro/a. » aludimos al ser humano como tal.

fracaso al éxito completo. Buero estudia la conducta de sus héroes, mostrando los fracasos para que se puedan evitar y los éxitos para que se puedan emular.

Pero ¿qué hombres viven en *Historia de una escalera*? En el reparto, por orden de aparición, están: Cobrador de la luz, Generosa, Elvira, doña Asunción, don Manuel, Trini... Y si los vemos hablar y si los sorprendemos en la escalera de su casa y si adivinamos sus trajes- las acotaciones lo expresan claramente-, una imagen se nos hace presente: la de una tragedia.

Esta tragedia se hace vigente por la voz de los diferentes personajes, por su actitud y su comportamiento- comportamiento señalado por el autor en diferentes acotaciones-y que pueda tomar diferentes formas o situarse en diferentes niveles.

1.3.1.Tragedia compasiva

El primer personaje que aparece en escena- según nuestro entender- no va a ser el cobrador de la luz sino la«escalera»que va, con el desarrollo del drama, tomando una dimensión más trágica al confundirse con los personajes para formar uno de ellos.

Podemos- por la importancia atribuida a la escalera- afirmar que ésta es el personaje protagonista porque representa el espacio dramático- en el que se desarrolla la acción- y el espacio escénico- el que aparece en la representación- y que coinciden perfectamente y no cambian a lo largo de la obra : es la misma escalera de un pobre edificio de vecinos, de la que se ven dos rellanos, sus escalones, su barandilla y la ventana del « casinillo », tal como se describe en la primera acotación del acto I.

Un tramo de escalera con dos rellanos, en una casa de vecindad. Los escalones de bajada hacia los pisos inferiores se encuentran en el primer término izquierdo. La barandilla que los bordea es muy pobre con el pasamanos de hierro, y tuerca para correr a lo largo de la escena limitando el primer rellano(...)255.

Ese espacio único que da título a la obra tiene una función real y una función simbólica- punto que desarrollaremos más adelante- decisiva en la comprensión global del drama. El hecho de que todo lo que se dice se diga en la escalera- de un

²⁵⁵ IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de, op.cit,p.5.

modo rápido, casi fugaz, como es propio este lugar de paso- hace pensar que dentro de cada casa no se habla de nada interesante, que el interior de cada una está vacío, tanto existencial como moralmente. El espacio de la escalera representa también lo pequeño que es el mundo: la dificultad de ver el horizonte y la dificultad, aún mayor, de alcanzarlo. Además, la escalera implica esfuerzo, y el subir y bajar continuamente es la desgastadora lucha que se vive cada día. A esta escalera llegan, también, noticias de lo que sucede fuera (precariedad de los salarios, agrupaciones sindicales y protestas obreras, abundancia de prostibulos...), pero todo describe una sociedad exterior que es aún más deprimente que la que sube y baja todos los días por esa escalera.

Este personaje contemplativo sugiere el medio opresor y degradante en que se mueven los personajes tanto activos como pasivos y que se coinciden con él en la pobreza que es factor común a todos proporcionando así matiz económico al sentido de la modestia de la casa. A las indicaciones técnicas, siempre minuciosas—Buero pinta el escenario al describirlo— sólo dos detalles añade para definir la pobreza de esa casa de vecindad: ... *“Una sucia ventana lateral....En el borde de éste, una polvorienta bombilla enrejada”*²⁵⁶.

El Buero realista identifica pobreza con suciedad. En treinta años de vida, entre tantas quejas, ni una sola saldrá de vecino alguno referida a la ventana sin limpiar o al polvo de la bombilla. Aparecen capachos, lecheras, vino blanco o tinto... Pero ni una escoba. Es el mismo Buero quien dice que es una pobre casa modesta, con una sucia ventana y una bombilla polvorienta, construyendo así la sensación asfixiante de una escalera que no sube a ninguna parte, como una cárcel, como un camino cortado y sin vuelta atrás, con un destino tan inmodificable como el propio polvo de la ventana. Y en la vida real pobreza económica implica—cuando no significa—suciedad física.

La escalera, ahora podemos reconocer, es como un denominador común que une las diferentes historias humanas. En el desarrollo temporal del drama, la escalera resulta ser una verdadera realidad física -compañera y obstáculo- para los inquilinos.

²⁵⁶IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de, op.cit, p.5.

En el ámbito personal de la casa, la escalera casi logra convertirse en otro «personaje», pero no sólo como abstracción que pesa fatalmente sobre el destino de los personajes humanos, sino como otro ser «humano» también afectado y amenazado por el fluir irremediable del tiempo. A la larga la escalera se humaniza, se hace un aspecto entrañable de la vida cotidiana de estas gentes. Esto se ve en el tercer acto cuando la escalera, a pesar de los pequeños intentos de modernización, también tiene historia.

La escalera sigue siendo una himilde escalera de vecinos. El casero ha pretendido, sin éxito, disfrazar su pobreza con algunos nuevos detalles concebidos despaciosamente a lo largo del tiempo: la ventana tiene ahora cristales romboidales coloreados, y en la pared del segundo rellano, frente al tramo, puede leerse la palabra QUINTO en una placa de metal. Las puertas han sido dotadas de timbre eléctrico, y las paredes, blanqueadas.
257.

Paca, ya vieja, acaricia la barandilla y monologa cariñosamente con la escalera al subir. *¡Qué vieja estoy! (Acaricia la barandilla.) ¡Tan vieja como tú!*258.

Una expresión de afecto que queda contrastada unas escenas después con el maltrato que la escalera recibe de su nieta. La abuela entonces aconseja a ésta que respete las cosas viejas.

Carmina,hija.- Hasta luego, abuela. (Avanza dando fuertes golpes en la barandilla, mientras trarea.) La, ra, ra..., la, ra, ra....
Paca.- ¡Niña!
Carmina, hija.- (volviéndose.) ¿Qué?
Paca.- No des así en la barandilla. ¡La vas a romper! ¿No ves que está muy vieja. 259

Así, pues, Buero une vidas y escenario con todo cálculo, aunque muchas veces sólo con leves sugerencias, pero el resultado nos parece perfectamente natural, nada rebuscado.

²⁵⁷ Ibid,p.36.

²⁵⁸ Ibid,p.36.

²⁵⁹ Ibid,p.40

La escalera, como las vidas que la rodean, es un aspecto integral de esa experiencia humana que, en el fondo, no cambia. Por consiguiente, la escalera no sólo motiva, sino que comparte la historia vital del drama. Además, el aspecto temporal hace resaltar la humanidad de sus criaturas y de su ambiente, y la «historia» -conjunción de las diferentes historias- surge precisamente de esa humanidad, nunca a expensas de ella.

La tragedia escrita por Buero -gobernador tan sólo de los personajes- posee un terrible poder de pervivencia en el espíritu del lector / espectador. La quietud, la quietud de la vida, la señalada quietud de la escalera, la identidad de los tramos del existir, la filiación del hombre, su ahijamiento, su anclaje en la existencia, son premisas para el sentimiento trágico de la vida. Pues la vida, si lo es, si es existencia, tiene echada su ancla en el puerto de lo trágico. Y los hombres de Buero, porque lo son, están anclados en aquella escalera de casa de vecinos.

1.3.2.Tragedia inquietante

La tragedia o los problemas planteados que la constituyen se concretan más en unos personajes al hacer su aparición en escena. La acotación presentativa de éstos por el propio autor es muy significativa.

El primero de éstos es el cobrador de la luz que el dramaturgo presenta al lector en una acotación que no es vacía de indicaciones.

Vemos cruzar y subir fatigosamente al cobrador de la luz, portando su grasienta cartera. Se detiene unos segundos para respirar y llama después con los nudillos en las cuatro puertas 260.

La pobreza trágica del personaje viene caracterizada por esta breve acotación de su estado físico²⁶¹ y, sobre todo, por su actitud. Dos circunstancias obligan a deducir lo trágico de su existencia.

²⁶⁰ Ibid, p.5.

²⁶¹ Hemos pedido unas explicaciones a médicos sobre unos estados físicos para un mejor entendimiento.

1- Porque está enfermo o es de edad avanzada, y aun así tiene que seguir con su mísero oficio. Podría incluso estar enfermo —« cuando lo vemos «subir fatigosamente» y, al llegar al quinto piso, detenerse «unos segundos para respirar» antes de llamar a las puertas- ». En Medicina, esta dificultad al respirar se llama disnea, aunque aquí podría tratarse de la fatiga lógica tras subir cinco pisos. Aceptando este argumento, lo que desde luego se debe admitir, si no estuviera claro por su propio oficio, es que se trata de un adulto mayor, pues jóvenes, como Urbano o Trini, o adultos de unos cincuenta años, como Generosa, o de esta edad y además gordos, como Paca en esa época, no se fatigan al subir- Quizás por costumbre-. *Paca.- ...En cambio, mi Juan la subía de dos en dos...hasta el día mismo de morirse* 262.

2- El cobrador de la luz se comporta de una manera muy agresiva con doña Asunción al exponerle su difícil situación económica amenazándole de cortar el fluido si no le paga al acto. Este comportamiento denota toda la tragedia mental que se resume en el desprecio de los de su rango porque el mismo personaje se pone en evidencia ante quienes reconoce como superiores, desde luego en el nivel económico, único patrón que respeta. Es el caso de Elvira y de don Manuel: sólo a Elvira saluda con un «Buenos días», y sólo ante ellos dos mostrará diferencia llevándose el dedo a la gorra en un gesto que más que cortesía quiere significar sumisión. Tampoco los vecinos renuncian a su oportunidad ante quien es igual o inferior a ellos. Paca descarga en el cobrador su rabia contra la compañía, cuando aquél le tiende el recibo: *¿Es que no saben hacer otra cosa que elevar la tarifa? ¡Menuda ladronera es la compañía! ¡Les debía dar vergenza chuparnos la sangre de esa manera!*263.

Hay que añadir que, a diferencia de los vecinos, el cobrador no sube los cinco pisos seguidos, sino que en cada planta se detiene el tiempo necesario para cobrar a cada inquilino —en concreto, en este piso quinto, sin contar el incidente con doña Asunción, el cobrador emplea menos tiempo en cobrar a las tres viviendas restantes, minutos que, sin duda, deberían bastar para normalizar el ritmo respiratorio—.

²⁶²Ibid, p.5.

²⁶³Ibid, p.6.

Por todo ello, es preciso afirmar que se trata de un adulto mayor -como Paca al inicio del tercer acto-, posiblemente enfermo -como Carmina en la escena tercera del mismo acto-.

Esta tragedia que leemos en el físico y en el comportamiento del cobrador de la luz la encontramos, también, en el personaje de doña Asunción que la acotación, en la escena inicial, describe como lo siguiente: «*Señora de luto, delgada y consumida*».264 No utiliza el autor el término «consumida», con significado de delgadez, pues también Paca aparece consumida en el tercer acto pero sigue siendo obesa. Más bien, por el contexto, quiere significar con ello un estado de avanzada extenuación, próximo a la muerte. Ambos personajes están, en sus respectivos momentos, llegando a su fin. Doña Asunción morirá en el primer entreacto.

Señor Juan.- No, hija. ¿Para qué ? Ya he visto arrancar muchos coches fúnebres en esta vida. (Pausa.) ¿Te acuerdas del de doña Asunción ? Fue un entierro de primera, con caja de terciopelo. 265

Del mismo modo, Paca, en el tercer acto, entreve cercano el momento de morir.

*Paca.-Bueno, y ahora que no me oye nadie. ¿Yo quiero o no quiero morirme? (Pausa.) Yo no quiero morirme.*266

Se utiliza, pues, «consumida» en el sentido médico del sustantivo consunción, término empleado para designar el estado de un organismo incapaz de transformar la energía exterior en vida propia y que va viviendo sus últimos días a base de sus propios tejidos.

El autor titula al personaje como dona Asunción; Elvira y don Manuel la llaman doña Asunción; Trini habla de doña Asunción; Paca la nomina doña Asunción, y el señor Juan la recuerda como doña Asunción. Ni los muchos años de vecindad - Urbano y Fernando se conocen desde niños y juntos fumaron su primer cigarrillo infantil en el casinillo de la escalera- han conseguido cambiar el doña Asunción por el

²⁶⁴ Ibid.p.5.

²⁶⁵ Ibid, p.23.

²⁶⁶ Ibid, p.36.

más familiar e igualitario de señora Asunción. El tuteo de su hijo, como Elvira con su padre, reafirma el carácter de familia de tipo medio, con hábitos urbanos.

Es viuda, y lo moderado de su pensión es evidente. Con ésta malvive, al no poder contar con la seguridad del sueldo de su inestable y soñador Fernando. Hipócrita se la ha llamado por su comportamiento de aparentar lo que no es. No vemos clara su hipocresía: después de tantos años de convivencia, de todos conocida su escasa pensión y estrecha posición, mal podemos ver en ella ese intento de apariencias. Es, más bien, un pobre ser humano, a quien la vida sólo le ha dejado, por toda herencia, una cama sin calor y un hijo desquiciado. A esto se agarra porque no tiene otra cosa que justifique su existencia. No es su actuación en la primera escena un intento por aparentar una bonanza económica de la que carece.

Cobrador de la luz.- La luz. Tres veinte.

Doña Asunción.- (Cogiendo el recibo.) Sí, claro... Buenos días, espere un momento, por favor, voy adentro...²⁶⁷

Su lucha consiste en proclamar, sin lugar a la sospecha, los indiscutibles valores de lo único que tiene, su hijo, un hombretón que permanece dentro, tumbado y soñando, proclamando a los cuatro vientos, sus sueños de delineante, ingeniero, y hasta poeta, mientras ella pasea su miseria delante de todos.

No es hipocresía: nadie como ella sabe la verdad de su hijo gandul, tumbado en la cama mientras ella libra su particular batalla. Por eso espía con preocupación el interés con que los ojos de su hijo acompañan la bajada por la escalera de Carmina, una «preciosa muchacha de aire sencillo y pobremente vestida». Por eso insiste en el gesto de Elvirita al pagarle el recibo de la luz. Porque sabe que le queda poca vida, sabe que su hijo nunca llegará a nada, y necesita dejarlo colocado antes de su muerte. No es hipocresía, es la coartada que todo ser humano necesita para disimular sus vergüenzas. Doña Asunción es, ni más ni menos, un ser humano. Y por ello, su personaje es trágico, con todo lo que de incomprensible e incoherente lleva el devenir sin futuro de los seres de carne y hueso. Al final de sus días tendrá unas satisfacciones

²⁶⁷ Ibid, p.6.

liberadoras: llegará a ver el desahogo económico de Fernando y conseguirá un ataúd de terciopelo.

1.3.3. Tragedia del amor fracasado

«Preciosa muchacha de aire sencillo y pobremente vestida». Con esta acotación presenta el dramaturgo a Carmina que es, también, obediente, hacendosa y tímida, está enamorada desde niña de Fernando, que la sume en éxtasis con sólo describirle sus proyectos.

Fernando.-Sí. Acabar con todo esto. Ayúdame tú! Escucha: voy a estudiar mucho, Sabes? Mucho. Primero me haré delineante. Eso es fácil ! En un año... como para entonces ya ganaré bastante, estudiaré para aparejador. Tres años. Dentro de cuatro años seré un aparejador solicitado por todos los arquitectos. Ganaré mucho dinero 268.

A diferencia de Elvira, que se enamora del poeta, Carmina se enamora del soñador. Elvira logrará romper el compromiso de amor soñado al final del primer acto, y Carmina lo vivirá tabique por medio. Diez años después vemos a una solterona, con «*Una belleza que empieza a marchitarse*»²⁶⁹, sin amor, sin padre, sin dinero para subsistir: Generosa.-(*Abrazada a su hija.*) *Solas, hija mía. ¡Solas!* 270 Y con el rencor acrecentado a mayor velocidad incluso que su marchita belleza.

Su frustración no asumida le impide madurar, anclándola en la etapa previa a la auténtica plenitud adulta. Acepta a Urbano como solución a su soledad, sin maldad y sin un mínimo esfuerzo de amor. Ni gratitud le guardará en los veinte años siguientes. Ni la lealtad propia de las almas de clase superior. Instantes después de su compromiso con Urbano no podrá resistirse a mirar de cerca a Fernandito, el niño que debió ser suyo.

²⁶⁸ Ibid, p.21.

²⁶⁹ Ibid, p.19.

²⁷⁰ Ibid, p.23.

Ilustrador personaje éste de Carmina. No llega a querer a un hombre entero como Urbano, por resentimiento hacia un pobre diablo como Fernando. Cuando Urbano, solícito, le ayuda a subir la escalera mientras le sugiere ir a ver a otro médico, Urbano recibe, en tres escasas frases definitivas, todos los reproches de una vida frustrada por causa de un guinapo cuyo deterioro ella comprueba día a día desde su localidad de preferente vecindad. Tres frases con todo el resentimiento de Carmina por Urbano, cuya tosca grandeza confirma la pequeñez de su eterno capricho juvenil, en definitiva, su propia pequeñez.

Urbano.- ¡Tonterías ! podíamos probar...

Carmina.- ¡Qué no ! ¡Y déjame en paz !

Urbano ¿Cuándo estaremos de acuerdo tú y yo en algo ?

Carmina.-(Con amargura.) Nunca.

Urbano.- Cuando pienso lo que pudiste haber sido para mí... ¿Por-qué te casaste conmigo si no me querías ?

Carmina.- (Seca.) No te engañé. Tú te empeñaste 271.

Nada le agradaría más en el mundo que el hecho de que Elvira tuviera que tragarse a su hija Carmina como nuera: su hija poseería al hijo del hombre que ella no poseyó siendo suyo. Pesa, sin embargo, más el desprecio sufrido. Es a Fernando padre a quien prohíbe que su hija salga con el pobre adolescente Fernandito. Es Fernando quien no fue hombre veinte años antes, cuando se dejó ganar por el dinero de Elvira.

Efectivamente, los dados de los dioses siempre aciertan: Carmina se merece a Fernando y no a un metalúrgico pedestre. Es Carmina quien debió cargar con Fernando, para su mayor gloria. Dos seres mediocres, tal para cual, incluso habrían sido felices, hasta donde les es dado a los mortales vivir esa fantasía por nombre felicidad. Carmina habría fregado pisos y escaleras, mientras Fernando escribía cuartilla a cuartilla su diario fracaso. Y la enfermedad de la desilusión no habría anidado en su corazón. Pero desechó lo previsto por los dioses y eligió su propio destino. Y los dioses respetaron su libertad, más hubo de pagar por su error.

²⁷¹ Ibid,p.46.

Personaje probablemente entrañable para Buero, no es, sin embargo, en nuestra opinión, un homenaje a la mujer lo que el autor consigue en la persona de Carmina. Vacío de esperanza, su personaje refleja, sin embargo, el profundo verismo de lo auténtico. Y por su miseria, por su incoherencia, por su capacidad para sufrir y hacer sufrir, se trata de un ser trágico, con errores que pagarán los demás, y ejemplar en cuanto a lo que nos enseña a evitar.

1.3.4.Tragedia revolucionaria

El tiempo de esta obra coincide con el tiempo que vivió su autor tras salir de la cárcel el año 1946, en plena posguerra.

Partiendo de esa conyuntura temporal, podemos destacar la voluntad del autor para animar a sus semejantes, a los que no creen en sus capacidades para que se meneen positivamente por una situación mejor.

Todos los vecinos del tramo de la escalera, donde se sitúa la acción, tienen una historia y un sueño que se ve frustrado por la mala época que les ha tocado vivir.

Es una época en la cual España está destruida por la guerra civil, en la cual los ciudadanos, intranquilos por la situación económica desastrosa del país, se las tienen que ingeniar y ahorrar todo lo que puedan para lograr abastecer todas sus necesidades.

El estancamiento de la economía se debe principalmente al intervencionismo del estado falangista y las destrucciones realizadas por ambos bandos durante la guerra, que a parte del estancamiento también producen un retroceso.

Los protagonistas no realizan sus metas, de costumbre, no porque las circunstancias les obliguen a ceder, sino porque tienen defectos de carácter, los cuales, por lo general, se reducen a dos : la falta de capacidad para enfrentarse con la realidad y la falta de voluntad para vencer las circunstancias si llegan a percibir el camino que deben seguir.

Fernando y Urbano fracasan porque no se encaran con la realidad y se crean un mundo de ilusiones, de mejoramiento, en el futuro. Sufren de abulia y de inacción, de manera que en treinta años no han adelantado ni un paso. Ruiz Ramón explica:

[...] El origen del fracaso no está sólo en el mundo sino la persona. Sólo es un acto de auténtica libertad, fundida en la vocación por la verdad. Hubiera podido liberar a los personajes de esa "escalera", por donde suben y bajan porque no han realizado el único acto capaz de salvarles... 272.

La mayor parte de los protagonistas fracasan, de ahí el carácter trágico del teatro de Buero, pero es trágico sólo porque la vida es trágica. Si nos quitamos las gafas de color rosa y examinamos con cuidado la índole del ser humano y los acontecimientos del pasado y del presente, no podemos colegir otra cosa sino que el mundo es muy inferior a lo que debe y puede ser y que las imperfecciones nacen de las flaquezas humanas, sobre todo del egoísmo, lo que impide el desarrollo del ser humano y de la sociedad hacia un nivel superior. Así es que el teatro de Buero refleja el mundo tal cual es: trágico.

Fernando.- ¿Qué tengo yo que ver con los demás ? Nadie hace nada por nadie. Y vosotros os metéis en el sindicato porque no tenéis arranque para subir solos. Pero ese no es camino para mí. Yo sé que puedo subir y subiré solo 273.

Cuando volvemos la vista hacia los protagonistas y a los personajes femeninos vemos que el criterio del autor cambia completamente. La mujer tiene un destino en la vida totalmente distinto al del hombre. Para ella todo se cifra en amar y ser amada, y como colorario, tener hijos para continuar el progreso : hijos varones para la acción, hembras para la procreación, para el nuevo hijo que al nacer abra todo un mundo de esperanza.

Paca.-«Sólo quisiera dejar a esta hija... con un hombre de bien... antes de morirme»274.

²⁷²RAMON, Ruiz, citado por FERREIRO VILLANUERA, Isabel, (1987): claves de " historia de una escalera . Cielo Ed s.1 p60.

²⁷³IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de, op.cit, p11.

²⁷⁴Ibid, p.24.

1.3.5. tragedia trastornadora

Los acontecimientos no han funcionado como uno lo pensaba y los resultados son totalmente contrarios a lo esperado. Esta constatación crea en el lector- en nosotros- un sentimiento de trastorno. Treinta años después constataremos que la solidaridad y el sindicalismo de Urbano no han servido para nada, y que ha cargado, como dice Rosa, «con quien no quiere nadie...»,²⁷⁵ con Carmina. Al igual que su hermana Trini, es el personaje que, en lo afectivo, no tiene elección. De las cuatro mujeres jóvenes, dos son sus hermanas y Elvira pertenece a otra clase social. Queda, pues, Carmina, única con la que proyecta una convivencia. No es así lo que el destino planeó. Carmina no lo ama ni él lo exige: sólo quiere echar una mano, lleno de una gratitud que intentará pagar a lo largo de su vida.

Veinte años después, en un escaso e intenso minuto las dos hembras se escupirán todo el rencor y el resentimiento guardados en veinte años de rivalidad por el mismo macho. No hay amor en ellas: hay pasión, veneno, amargura, hez. No es por un guiñapo de hombre por el que Carmina y Elvira luchan: es por la indignidad de sus vidas, de la que se culpan mutuamente.

Elvira.- Fue usted, que nunca supo retener a nadie, que no ha sido capaz de retener a nadie, que no ha sido capaz de conmover a nadie...ni de conmoverse.

Carmina.- ¡usted, en cambio, se conmovió a tiempo! ¡Por eso se lo llevó!²⁷⁶.

Y al lado, Urbano, testigo, al fin, de su auténtico papel en la vida de Carmina. Claro que él se empeñó, le recuerda su esposa; le corresponde ahora recibir el pago que la vida que fue una broma, que fue, a lo sumo, una buena solución para un mal momento en la vida de una mujer. Y ahora se entera, con ocasión de una discusión vecinal, que jamás fue otra cosa que una prótesis viviente que nunca iba a lograr sustituir al original. Incluso el inútil y guapo soñador de Fernando cumple su papel de objeto del eterno litigio entre las dos mujeres. Urbano no ha servido ni para tirar a nadie por el hueco de la escalera, como tantas veces prometiera. Urbano no ha servido

²⁷⁵ Ibid, p.27.

²⁷⁶ Ibid, p.48.

ni para tirarse él, que es lo que tendría que hacer para salvar el último rescoldo de dignidad personal, si no fuera tan coherentemente vulgar. Como Carmina a Fernando, Urbano estaba destinado a Elvira. Habría bastado una mínima mejor posición económica para que Elvira decidiera y consiguiera cazar a Urbano. Con ello, habría evitado el metalúrgico sus dos amargas decepciones: el sindicalismo de a pie, al heredar la Gestoria de don Manuel, y el amor, al poseer a Elvira. Ambos eligieron sus personales destinos, y la vida respetó sus decisiones. Pero se las hizo pagar. Si, según la convicción Buero, el sacrificio del inocente es más trágico y, por ello, rotundamente esperanzador, desde luego Urbano personifica la redención de los seres limpios de este mundo. Para desgracia de ellos, si es que queda alguno.

1.4. Lo social en *Historia de una escalera*

La situación crítica de la sociedad española se representa a través de la simple consideración de unas vidas determinadas, en una casa de vecindad, sin que el autor como tal diga nada sobre el particular, limitándose a ser testigo de unos sucesos que, evidentemente, necesitan urgente solución. Buero vallejo, Antonio advierte que

Observaciones respecto a la falta de una solución clara de tipo social o trascendente, tampoco han faltado a la comedia. Padecemos tal prurito racionalista de resolverlo todo, que nos avenimos mal a tolerar una obra sin explicación o moraleja. Pero una comedia no es un tratado, ni siquiera un ensayo; su misión es reflejar la vida, y la vida suele ser más fuerte que las ideas. Claro es que debe reflejar la vida para hacernos meditar o sentir sobre ella positivamente...²⁷⁷

Historia de una escalera es un análisis de la sociedad española en una época singularmente difícil. Es cierto que la obra tiene lugar en tres momentos, correspondientes a los actos, temporalmente alejados entre sí, pero también los dos primeros actos son en gran manera trasunto de la realidad social de los años cuarenta

²⁷⁷ BUERO VALLEJO, Antonio, citado por ELIZALDE, Ignacio(1977): *Temas y tendencias del teatro actual*, Cupsa, Madrid,p.126.

y de acontecimientos interesantes en cuanto génesis de ellos. Entre los actos segundo y tercero ha transcurrido una guerra civil, que por obvias razones no es tratada directamente, pero cuyas consecuencias son palpables.

El ambiente social que se refleja en la obra es el que vivían los ciudadanos a principios y mediados del siglo XX: viven como pueden, trabajando en una España destruida por la guerra, en empleos ocasionales y mal pagados. El grado social de cada uno aparece en el habla de éste o en las descripciones hechas por el autor. Un ejemplo es la situación que se vive en casa de doña Asunción, que no tiene ni para pagar la luz.

Doña Asunción.-Sí, sí...le decía que ahora da la casualidad que no puedo...¿No podría volver luego? 278.

En el tercer acto, con la aparición del joven y el hombre bien vestidos, se ve el progreso de la sociedad. La presencia de esta nueva categoría de gentes alude al cambio social que se opera en diferentes niveles. Las transformaciones positivas que se hacen percibles en la escalera son también un signo de este desarrollo social.

La ventana tiene ahora cristales romboidales coloreados, y en la pared del segundo rellano, frente al tramo, puede leerse la palabra QUINTO en una placa de metal. Las puertas han sido dotadas de timbre eléctrico, y las paredes blanqueadas 279.

Este bienestar que el dramaturgo quiere poner de manifiesto es expresado por el personaje de don Manuel cuya situación económica superior a la del resto de los vecinos queda patente no sólo por su traje, como apunta la acotación... (*Don Manuel, padre de Elvira, sale vestido de calle. Los trajes de ambos denotan una posición económica más holgada que la de los demás vecinos.*). 280, sino de forma implícita, por la facilidad con que soluciona el problema de doña Asunción, pagando al Cobrador con dinero del que lleva encima, sin tener que entrar de nuevo a la casa. Igualmente, con sólo dos

²⁷⁸ IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de, op.cit,p.7.

²⁷⁹ Ibid, p.36.

²⁸⁰ Ibid,p.7.

de familia, consume en luz más del doble, incluso el triple, que sus vecinos. Y el señor Juan recuerda el lujoso ataúd de doña Asunción, pagado por don Manuel. Su cómoda situación se confirmará cuando Elvira le pregunte para qué quiere él un yerno rico, y don Manuel no sepa que contestar.

De forma explícita, Paca explicará cómo «se está forrando el riñón» con la Gestoria que ha montado, siendo como era un oficinista.

Paca.- Mujer, ya sabes usted que era ofinista. Pero con la agencia esa que ha montado se está forrando el riñón. Como tiene tantas relaciones y sabe tanta trquiñuelas...” 281.

Se trata de una buena persona, inquieta, trabajadora, con olfato para subir, siempre hasta límites modestos, en la escala social. No hará daño a nadie, tampoco fundará un imperio económico ni, mucho menos, creará su riqueza, tan frecuente a principios de siglo, con turbios negocios de especulación en el filo de lo ilegal. Habrá criado a su hija lo mejor posible, en ausencia de su esposa. Y accederá de mala gana al deseo de Elvira, comprándole a Fernandito: exactamente igual que habría hecho, y sigue haciendo, la gran mayoría de padres del mundo en casos semejantes. Queda, en cambio, una minoría, que nunca haría esto, porque jamás accedería a la unión de su única hija con alguien que no suponga una clara inversión económica. No vivirá el tiempo necesario para abandonar su modesta escalera —morirá en el primer entreacto—, pero sí lo suficiente para ver a su hija infeliz y presenciar cómo el soñador Fernando va desmontando el modesto negocio que él creó. Ni un buen entierro tendrá.

Señor Juan.- Es muy posible. Aunque el entierro de don Manuel fue menos lujoso.

Trini.- Es que ése lo pagaron los hijos 282.

²⁸¹ Ibid,p.19.

²⁸² Ibid, p.23.

A la situación social cómoda de don Manuel, Buero Vallejo, Antonio contrapone la del cobrador de la luz, dura y desdichosa por unas razones muy evidentes.

1- Su oficio, en aquel entonces, de tan poca significación laboral, que no puede ser desempeñado como única ni aun principal ocupación. Como segundo trabajo, ayuda a completar el mínimo vital en familias de baja economía. Por lo que vemos del nivel económico de los vecinos, podemos presumir que su situación es aún más modesta que la de aquéllos.

2-Su grasienta cartera. El autor quiere significar con ello que se trata de una «pobre» cartera, a diferencia de otras, como las de oficinistas o similares de la inicial clase burguesa-baja del primer cuarto de siglo.

Parece claro, además, que es de economía más que modesta. Y este hombrecillo, viejo y enfermo, se permite, desde la modestia de su personaje, tener tres detalles que, en nuestra opinión, caracterizan plenamente a los de su rango:

— Actitud aséptica ante las dificultades económicas del resto de sus iguales. No debe entenderse en absoluto como una actitud negativa, ni, mucho menos beligerante o de animadversión. Asepsia debe tomarse, aquí figuradamente, como un no contaminarse con el entorno, sin sufrir ni padecer ante unos apuros que son vistos por él desde una prudente distancia salvadora.

— Actitud de superioridad ante cualquiera de sus iguales que ocasionalmente se encuentre en situación económica inferior a la suya propia, permitiéndose, incluso, impartir magisterio a quien, como doña Asunción, gasta «como una señora». Sólo las auténticas señoras, él lo sabe bien, pueden permitirse determinadas licencias. Este tipo de impiedad —en el sentido bueriano de no «compadecer»— con los de peor situación económica es un rasgo que suele definir a las personas humanamente inferiores.

— Actitud servil, por el contrario, ante quienes reconoce como superiores, desde luego en el nivel económico, único patrón que respeta. Es el caso de Elvira y de don Manuel: sólo a Elvira saluda con un «Buenos días», y sólo ante ellos dos mostrará deferencia llevándose el dedo a la gorra en un gesto que más que cortesía quiere significar sumisión. Tampoco los vecinos renuncian a su oportunidad ante quien es

igual o inferior a ellos. Paca descarga en el cobrador su rabia contra la compañía, cuando aquél le tiende el recibo: *¿Es que no saben hacer otra cosa que elevar la tarifa? ¡Menuda ladronera es la compañía! ¡Les debía dar vergenza chuparnos la sangre de esa manera!*²⁸³.

1.4.1. Determinismo y destino de los personajes

Los personajes se ven encerrados en un círculo de miseria en el cual están predestinados a vivir sin posibilidad de avanzar. Solamente de soñar con aquello que anhelan y que nunca podrán llegar a conseguir. Los fernando- padre e hijo- nos revelan esta cara de soñador por la repetición del hijo lo que se imaginó, veinte años antes, el padre.

Fernando hijo.- Escúchame. Si tu cariño no me falta, emprenderé muchas cosas. Primero me haré aparejadoe. ¡No es difícil! En unos años me haré un buen aparejador ²⁸⁴.

Buero quería reflejar en la obra las esperanzas de un grupo de vecinos de la España del siglo XX que busca una existencia: que el hombre debe dirigir su destino y hacer lo posible por alcanzar sus sueños.

Por estos fines, los personajes se mueven en una lucha continua por alcanzar un status social que ven que no se cumple por mucho que lo deseen. El hecho de tener esos deseos y no poder conseguirlos causa una frustración que les hace sentirse personas desgraciadas, sin ilusiones porque las consideran inalcanzables.

Esta orientación nos es muy expresada por el diálogo fernando/Urbano en el acto primero en que el segundo intenta sacar al primero de unos sueños que no se realizarán jamás.

Urbano.- escucha, papanatas. Para subir solo, como dices, tendrías que trabajar todos los días diez horas en la papelería ; no podrías faltar nunca, como has hecho hoy...²⁸⁵.

²⁸³ Ibid., p6.

²⁸⁴ Ibid, p.51.

²⁸⁵ Ibid,p.11.

Sus personajes están determinados por un destino del que nadie es culpable. Solo es culpable la vida misma que es así y no de otra manera. Los habitantes de esta humilde casa de vecindad que se encuentran a diario en la escalera saben que su tragedia procede de otra anterior e idéntica: la de sus padres. Y que se prolongará inevitablemente en la de sus hijos 286.

1.4.2. El alza de la vida

Lo caro de la vida se refleja en el aumento de los precios y la imposibilidad para unos vecinos cumplir con sus obligaciones hacia las diferentes empresas o satisfacer los caprichos de sus hijos.

Esta situación aparece claramente en los diferentes actos empezando por el inicio del primero en que el recibo de la luz se paga difícilmente por unos y, a la carga de ajenos por otros.

Trini.- ¿Ha visto usted la subida de la luz?

Generosa.- ¡Calla, hija! ¡No me diga! Si no fuera más que la luz... ¿Y la leche? ¿Y las patatas?

Trini.- (Confidencial.) ¿Sabe usted que doña Asunción no podía pagar hoy al cobrador? 287.

Varios puntos son importantes en este párrafo. El alza de la vida es tema reiterado en Historia de una escalera y se convierte en obsesivo para Generosa, a la cual oímos varias veces recitar su penosa salmodia: *¡Dios mío! ¡Cada vez más caro! No se cómo vamos a poder vivir* 288.

1.4.3. Relación social

Los personajes de la obra, aún y ser vecinos y familia y compartir su vida, viven solitarios, pues cada uno mantiene sus preocupaciones y no presta atención a las de los demás. Solo les interesa su propia felicidad.

²⁸⁶ Vease Historia de una escalera, acto III, polémica verbal entre Fernando hijo y sus padres.

²⁸⁷ IGLESIAS FEIJOO, Luis, PACO de Mariano, op.cit, p.9.

²⁸⁸ Ibid, p.6

Por ejemplo, Rosita se siente desgraciada y sola y aunque vive con su marido Pepe, éste no le hace ni caso y solo vuelve a casa a comer.

Rosa.- (Con actitud.) A qué vienes?

Pepe.- A comer, princesa.

Rosa.- A comer eh? Toda la noche emborrachándote con mujeres y a la hora de comer, a casita, a ver lo que la Rosa ha podido apñar por ahí. 289.

También en el matrimonio de Fernando y Elvira, no se llevan bien ni se entienden, cada uno pasa el tiempo reprochándole cosas al otro.

Otro caso sería el de Trini, que ha dedicado su vida entera a cuidar y a preocuparse por los de su casa, no ha tenido tiempo de vivir, siempre ha estado ella sola.

1.5. El simbolismo en *Historia de una escalera*

Buero Vallejo, Antonio escribió su obra en momentos marcados por los acontecimientos de la postguerra civil para pasar un mensaje bien determinado a los españoles de aquel entonces. El acto éste resultaba imposible sin los recursos estilísticos usados por el dramaturgo y que consistían, en primer lugar, en el uso del símbolo.

Este recurso aparece de una manera evidente en el título: « Historia de una escalera » que no es sino la historia de España. Al usar el término « escalera », el dramaturgo alude a la sociedad española en todos sus componentes.

1.5. La escalera

1.5.1. Símbolo social

Por todo lo visto, la omnipresente escalera que conforma el único marco visual del escenario durante todo el drama puede ser, en su persistente evidencia a lo largo de los años de la historia, el símbolo de la perduración de una situación social que aprisiona a todos aquellos seres y les impide liberarse

²⁸⁹ibid,p.25.

La « escalera », en sus componentes, es símbolo de la sociedad española que expresa todo el desastre que está viviendo. Sus peldaños representan las diferentes capas sociales que se pisan mutuamente subiendo y bajando sin que nadie se preocupe de nadie apoyándose en el pasamanos que es el ascensor, soporte material para los quienes quieren subir pero, por una razón u otra, no lo pueden lograr. Es el símbolo de los conocimientos, de la corrupción, de enchufe y de las propinas que, sin ellos, no se puede alcanzar su meta. Esta imagen está presente, y, de una manera muy expresiva, en el comportamiento de Elvira hacia Fernando proponiendo a su padre comprarle su amor.

Don Manuel “Está bien, hombre, (Intenta seguir pero Elvira lo retiene tenazmente, indicándole que hable ahora a Fernando. A regañadientes, termina el padre por acceder.) Un día de éstos tengo que decirle unas cosillas” 290.

La "escalera " en su constitución es esta sociedad abrazando –tenazmente- a sus ciudadanos ahogándoles para que no puedan menearse sino que por dentro de ella; se sienten enjaulados, sin ninguna salida de escape; es el aislamiento del mundo exterior y, aquí, el autor hace alusión, en primer lugar, a su libertad condicional y al "boicot" internacional que se impuso a España durante aquellos años.

Sólo fue una libertad simbólica. Cuando has salido en libertad llega un momento en que comprendes que, vayas donde vayas, estás en la cárcel, es casi metafísico, una mirada penetrante a nuestro destino individual es fácil que nos lleve a esa inquietante o amarga conclusión, hagamos lo que hagamos, consigamos lo que consigamos estamos en una cierta cárcel 291.

Por su "inmovilidad", la "escalera" es toda esta administración imponente pero fija, sin ningún movimiento, casi muerta. Encadenados a ella, los ciudadanos han perdido todos sus sueños y sus esperanzas con el paso del tiempo. La inmovilidad es símbolo de esta organización social que impide a la jerarquización existente evolucionar con mayor fluidez.

²⁹⁰ Ibid, p.29.

²⁹¹ Parole, revista de creación literaria y de filología, nº 0, primavera/verano 1988. p.88.

La "escalera" es imagen simbólica de la gran barrera que divide a los hombres según su rango socioeconómico sin darles la oportunidad de sobrepasarlo. De cara a esta situación, todo intento es vano; asistimos al asfixiar de toda una gente que asiste –pasivamente, porque no intenta nada – a la desaparición de sus ambiciones tanto individuales como colectivas.

Tal situación molesta profundamente a los españoles a quienes intentamos ayudar para sacarles de ésta proponiéndoles camino de socorro. Ruiz Ramon explica:

[...] El origen del fracaso no está sólo en el mundo sino la persona. Sólo es un acto de auténtica libertad, fundida en la vocación por la verdad. Hubiera podido liberar a los personajes de esa "escalera," por donde suben y bajan porque no han realizado el único acto capaz de salvarles...²⁹².

Si Buero Vallejo, Antonio intenta resumir su idea esencial en un título muy significativo, símbolo de una situación real, existente; el sufrimiento humano por culpa de esta guerra es sin límites, el maltratamiento, la hambre y el aislamiento acaban por desfigurar a muchos de los prisioneros como lo agrega el autor, testigo oculario, en una de sus entrevistas :

...Era un esquelético grupo de presos en quienes viéndoles pasar desnudos hacia las duchas, vimos ya lo que después hemos visto en películas de los campos nazi: culos concavos en vez de convexos, brazos y muslos, casi reducidos al hueso y al piel... »²⁹³

Lo que confesó Buero Vallejo, Antonio más tarde lo expresó ya en su obra por los labios de Generosa hablando de su marido: *Generosa*: “¿De qué sirve que un hombre se deja los huesos durante cincuenta años conduciendo un tranvía, si luego le ponen en la calle?”²⁹⁴

Al lado de lo que los componentes de la « escalera » podrían expresar como símbolo; la escalera, como conjunto, nos revela otras caras.

²⁹²Citado por FERREIRO VILLANUERA, Isabel, op.cit, p.60.

²⁹³ GONZÁLEZ CABOS DAVILA, Carmen, (1979) :Antonio Buero Vallejo : El hombre y su obra, ed.Universidad de Salamanca,

²⁹⁴IGLESIAS FEIJOO, Luis, PACO de Mariano, op.cit, p.19.

1.5.2. Como símbolo de paso del tiempo

La escalera ve pasar uno a uno a todos los personajes, un año tras otro, los niños se hacen jóvenes y llegan a mayores. Se repite la historia de sus padres. A lo largo del tiempo siempre el mismo testigo: la escalera.

1.5.3. Como símbolo de fracaso

La escalera es testigo de los mismos errores generación tras generación. La experiencia de los mayores no les ha hecho aprender, que el camino de la incompreensión nunca conduce a la felicidad.

1.5.4. Como personaje

La escalera es el eje central de la historia por donde suben y bajan todos los demás personajes, entorno a ella, se desarrolla toda la acción, por eso la historia de los protagonistas es la historia de la escalera.

1.5.5. Realismo simbólico

El compromiso que adquirió el autor al escribir esta obra, fue la búsqueda de la verdad y realismo de la época, que habla por encima de todo evitando la censura de la antigua España, la España de los desencantados, de los desilusionados y los derrotados.

Se dice que el autor siempre influencia las obras con una pizca de historia personal, y eso lo vemos en el relato, donde el autor deja entrever la ideología republicana, que no puede expresar libremente, pero que deja constancia disfrazándola en la personalidad de Urbano y Fernando.

La escalera representa el deterioro y el paso del tiempo que recoge la escalera de las diferentes vidas que la transitan. Por mucho tiempo que pase, las cosas seguirán yendo mal, desde sus propios padres y hasta los hijos. También puede representar al ser humano que quiere subir y proliferar y mejorar, pero que en historia de una escalera se pierden por la infelicidad, el egoísmo y el destino. Símbolo de la decadencia social.

1.5.6. Símbolo universal

La cacharra de leche hace referencia al cuento de la lechera. La lechera era una mujer llena de ilusiones y de esperanzas, todas ellas depositadas en una jarra de leche que había de traerle la felicidad. Su sueño se ve irrumpido cuando tropieza, la leche cae y sus sueños se ven frustrados.

En esta historia, Fernando promete a Carmina una mejora y una nueva vida lejos de la sordidez en la que viven, pero justo en ese momento cae la lechera. Este incidente es un indicador de que sus promesas no serán cumplidas y sus esperanzas se verán truncadas.

La declaración de amor que hace Fernando hijo a Carmina hija es exactamente igual a la que sus padres se hicieron veinte años atrás, y que resultó ser un desastre. La historia se repite y el fracaso queda implícito.

El nombre de los hijos Fernando y Carmina, como sus padres, podría ser un precedente para pensar que esta relación, al igual que la de sus antecesores, no funcionará bien.

En este drama no es únicamente la « escalera » que es sujeto de interpretación sino el cronotopo en que se desarrolla esta historia impone otra lectura.

1.5.2. El tiempo

1.5.2.1. Símbolo de la rapidez

Esta rapidez se nota en unas expresiones usadas por el autor de *Historia de una escalera* en la primera acotación: “*El espectador asiste en este acto y en el siguiente, a la galvanización momentánea del tiempo que ha pasado. Los vestidos tienen un vago aire retrospectivo*”²⁹⁵.

La inquietante sensación del fluir del tiempo se agudiza especialmente en el personaje de Fernando que se siente incapaz de menearse dentro del “círculo” tiempo que no deja ninguna oportunidad a nadie para que pueda aprovechar de su presencia:

Fernando: ... Ver cómo pasan los días, y los años [...] Ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a fumar aquí , a escondidas , los

²⁹⁵ Ibid, p.5.

primeros pitillos ... y ,¡hace ya diez años! Hemos crecido sin dar cuenta
296.

No es únicamente Fernando que se queja del fluir del tiempo; Urbano su confidente se siente sobrepasado, como paralizado por la rapidez del tiempo que no se puede frenar y contra el cual nadie puede intentar algo: *Urbano: “... Pero lo más fácil es que dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera y fumando en este casinillo.”*²⁹⁷

Esta sensación del fluir del tiempo se agudiza hasta llegar a lo inquietante. Para Fernando, los años que pasan -como un día - le provocan angustia y temor, al ver que jamás podrá recuperar el tiempo perdido. *Fernando: “¡Es que tengo miedo al tiempo!”*²⁹⁸.

1.5.2.2.Símbolo de dominación

Los personajes toman una actitud de “sometidos” de cara al tiempo. En efecto nadie de éstos, se siente capaz de oponerse al tiempo que desempeña un papel destructor de todos los deseos. Para dominarlo y por consecuencia cumplir con sus esperanzas, no queda más solución que la queja.

En *Historia de una escalera* el “tiempo” sigue, rápido tal como empezó hasta tal punto que el miedo se apodera de la mente de los vecinos. *Fernando: “¡Es lo que me hace sufrir!”*²⁹⁹.

La situación está desesperada para todos de cara a este “tiempo” indomable en que se ve un futuro oscuro sin ninguna apertura de socorro.

Urbano: “... ya sé que yo no llegaré muy lejos; y tampoco tú llegarás. Si yo llego, llegaremos todos. Pero lo más fácil es que dentro de diez años sigamos subiendo esta escalera y fumando en este casinillo”³⁰⁰.

²⁹⁶ Ibid, p.12.

²⁹⁷ Ibid, p.12.

²⁹⁸ Ibid, p.12.

²⁹⁹ Ibid,p.12.

³⁰⁰ Ibid, p.12.

La asociación del “tiempo” con el “espacio” da más intensidad a este ahogo que sufren los vecinos y que finalizan por rendirse, vencidos, sin intentar ninguna actividad organizadora capaz de sacarles de su mediocre situación. Buero Vallejo, Antonio alude a esto en la acotación... *“Han transcurrido diez años que no se notan en nada: la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre, los cristales de las ventanas sin lavar...”* 301.

El estado físico de los personajes de la obra es la revelación de un recuerdo fosilizado en la mente del propio dramaturgo.

2.1. El hallazgo del lenguaje

Junto al hallazgo del tema, va a ser el lenguaje la invención más destacada de la renovación durante la segunda mitad del siglo XX, un lenguaje teatral sin precedentes en la historia del drama que no sólo acompaña, sino que marca las pautas y jalona una toda precisión del espíritu de la renovación. Seguir los pasos de su nacimiento y evolución significa, por lo tanto, seguir los pasos de la renovación y la trayectoria literaria del escritor en la que el lenguaje, como era de esperar, ocupa un lugar absolutamente decisivo.

EL lenguaje, para Nieva, es una parte de la realidad, como lo son las modas, las costumbres diferentes de las gentes. De ahí que su búsqueda teatral comporte el hallazgo de un lenguaje sacado igualmente de su entorno tanto social como cultural. De la misma forma pues que en su proceso de innovación para acercarse al drama, se acerca tanto del registro académico como el exclusivamente chabacano y soez, de la época; en el terreno lingüístico no se aleja- tampoco- tanto de la « depuradísima » lengua de los escritores académicos como de las “echanzas vulgares » del habla de aquel entonces.

El gran hallazgo dramático de Nieva radica en saber conjuntar, en el mismo plano de lo artístico, las formas vanguardistas europeas con un tremendo sabor a lo popular hispánico. Sus lecturas iniciadas en Valdepeñas, las enseñanzas de Juan Alcaide y la asistencia al teatro con sus padres van configurando en él acercamiento a lo popular que se entronca con la tradición española. Y es aquí donde se encuentra el

³⁰¹ Ibid, p.22.

verdadero germen de su teatro. Esos primeros conatos teatrales en su escondite de Sierra Morena expresan ya la idea de una estética irracional, un tanto mágica, que es la que está viendo en la celestina, en Cervantes, o en las zarzuelas y Sainetes.

Yo me he dejado impregnar por muchas cosas, pero especialmente por la cultura española, y en ella he encontrado los mejores ejemplos de modernidad 302.

Nieva encuentra muchos de sus personajes y, sobre todo, su forma de expresión en las palabras que oye en su entorno y en las que se gritan en el teatro zarzuelero, en los matices satánicos de la Celestina o en las enumeraciones desbordantes del Arcipreste de Hita.

La « señora tártara » es el referente elegido para corroborar lo que señalamos en la segunda parte del capítulo anterior y, para seguir al paso todas las renovaciones- a nivel del lenguaje- presentes en el drama nieviano.

2.2. Presentación de la obra

La señora tártara es una de las obras más significativas de toda la producción de Nieva. Ofrece una perspectiva casi completa de las obsesiones temáticas y formales del autor. El mismo Nieva afirma esta predilección por la obra:

La señora Tártara» es una obra que me retrata en muchos aspectos, que me es totalmente entrañable y es también la más ambiciosa de forma y contenido, hecha más decidida y fácilmente que «Coronada y el toro», con mayor certeza de lo que quería expresar 303.

F. Nieva escribió la primera versión de la señora tártara en 1970. Pero, como ocurrió con otras obras, el estreno de la misma le lleva a una revisión en la que modifica, en mayor o menor medida, la obra.

³⁰² NIEVA, Francisco: « *Cultura y civilización españolas* », ABC, 6 de junio 1993, pág. 3.

³⁰³ NIEVA, Francisco, *Memorias de teatro*, p. 103.

Durante estos años permaneció inédita. La primera edición impresa es la que realiza la revista Primer Acto en una colección de teatro titulada Seis dramaturgos españoles del siglo XX.

Esta colección incluye dos volúmenes: uno denominado teatro en libertad y otro teatro en democracia. En este último, publicado en 1989, se incluye la primera versión de *La señora Tártara* 304.

La segunda versión ha sido publicada por la Comunidad de Castilla-La Mancha en 1991 en el Teatro completo de F. Nieva.

Entre la primera y la segunda versión existen una serie de diferencias que, aunque significativas, no modifican los aspectos sustanciales de la obra. El desarrollo de los acontecimientos coincide totalmente, pero en cambio ha introducido con mucha frecuencia variaciones en los parlamentos de los personajes. Ha suprimido algunos, agrupado otros, modificado las expresiones...

En efecto, la riqueza lingüística que notamos y que marca, de una manera especial, la obra de Nieva, ofrece un amplio y complejo mundo de significados que entroncan la tradición literaria del melodrama con las inquietudes existenciales y las vivencias del autor en una simbiosis perfecta y de plena categoría artística.

La señora tártara fue estrenada el 3 de diciembre de 1980 en el teatro Marquina de Madrid, pero, por diferentes avatares, la obra estuvo sólo cuatro semanas en cartel a pesar de recibir el Premio de la Crítica de ese año. Los críticos adoptaron frente a esta obra las posturas más divergentes, desde la emocionada y elogiosa de López Sancho en el ABC hasta las más duras y negativas como la de Fernández Santos en DIARIO 16 que afirma, entre otras cosas,

que el abrumador exceso de palabras, por bellas e ingenuas que éstas sean, apoyado como está sobre una estructura de acciones dramáticas limitadísimas, desequilibra y vacía el drama, que se distiende desmesuradamente sobre un cauce inevitablemente retórico. Retórica noble, pero retórica, que es una materia teatral inferior 305.

³⁰⁴ Véase « *seis dramaturgos españoles del siglo XX* », Primer Acto 2do volumen, Nieva, F. Gómez, A. de Santos, Gráficas Algorán, S.A. Alcalá de Henares, 1996.

³⁰⁵ SANTOS, Fernández :«La señora tártara», *Diario 16, Madrid*, 7 de diciembre de 1980.

Más apasionado se muestra López Sancho, quien desde las páginas del ABC dice que

La señora tártara es una extraordinaria obra teatral. Es la ascensión inventora, barroca, lúcida, poética y humorística del único autor con genialidad de que en este tiempo dispone el teatro español: Francisco Nieva, a la cima de su indudable talento, a un plano de innovación, de síntesis cultural y dramática, en el que no sólo no podrá ser seguido, sino en el que no puede tener seguidores³⁰⁶.

Esta cita resume, sin duda alguna, toda la renovación formal que F. Nieva introduce en sus dramas bajo influencia de otras corrientes o por pura imaginación creativa que sea.

En absoluto, no son huellas que faltan en esta obra y que hacen presentes estilos yendo de lo medieval hasta lo contemporáneo con una cierta presencia- no abusiva-de unas formas que responden mejor a sus exigencias estilísticas.

La manipulación del lenguaje mediante la condensación y la distorsión engendra una libertad inesperada para expresar esta ingeniosidad verbal propia a Nieva.

Teniendo como base el lenguaje popular y con técnicas del surrealismo y del absurdo consigue un estilo muy particular cuyo resultado es una lengua de creación propia en cuyo origen está la lengua del melodrama con su fuerte componente mímico y gestual, con su riqueza, con su dinamismo, con su inmediata y vital espontaneidad, además de con su diversidad dialectal al gusto de todos.

El medio lingüístico que el escritor utiliza a lo largo de su trayectoria se diversifica en la triple dimensión que va desde el habla popular, al castellano más genérico y nacional, lenguaje ingenuo con rasgos de humor procedente del absurdo.

³⁰⁶SANCHO, López «La señora tártara, supremo triunfo de un gran teatro barroco», ABC, Madrid, 7 de diciembre de 1980.

2.3. El Absurdo

En este drama, Nieva ha suavizado notablemente su lenguaje con respecto a la expresión desbordante y barroca del Teatro Furioso, pero, como en esa obra, tampoco se puede hablar de un lenguaje realista sino que Nieva busca la expresividad de la lengua a través de constantes giros donde se mezclan las metáforas o imágenes surrealistas con las construcciones del absurdo.

De la contestata de Bosqueleandro a su hija Pasimina, se destaca todo el lenguaje surrealista empleado por Nieva para deformar estéticamente la realidad y, en este caso, profundizar en la crítica.

Bosqueleandro.- Sí le entiendo. Está muy claro: al atardecer pase usted por un convento y deposite allí un huevo de gallina para que lo coman los frailes en sus celdas. No es así? Pues bien, ahora debe decirnos qué quiere decir todo eso en la jerga que ustedes emplean minar la sociedad 307.

El lenguaje del absurdo se convierte en *La señora tártara* en la mejor arma para conseguir comunicar ese matiz crítico, existencialmente amargado y angustioso en que deambulan los personajes. Sin embargo, el distanciamiento que el absurdo conlleva genera también un cierto tinte humorístico que acerca la obra al tono sainetesco de *Arniches*, sobre todo en el personaje de Leona.

¡Anda! Pues no era por respeto por lo que no le miraban. ¡A un hombre de su talento! Y el marquesito renegado ha dicho que volverá. Aquí tiene que pasar algo. ¡Y cualquiera sabe qué! Pues me voy, porque si aquí ha de pasar algo, por esta vez de seguro no quiero que me pase a mí 308.

³⁰⁷ P.177.

³⁰⁸ P.p.158-159.

Otra huella de lo absurdo la encontramos en el habla de Mirtila, madre de Ary, que- con un brazo paralizado- exhibe lo maravilloso de la invención de su hijo y que se caracteriza en un sillón mecánico. Lo que asombra a su interlocutor no es esta máquina ortopédica sino este brazo que descansa en una especie de andamiaje que también tiene movimiento autónomo.

Ary no quiere en absoluto que trabaje. Y este brazo, por ser izquierdo, sabe hacer muchas cosas; pero mi Ary lo ha dispuesto para que, con mucha diligencia automática, se ocupe por su cuenta en hacer algunas labores poco gratas. Sabe tejer muy bien para los necesitados y jamás corta la mayonesa³⁰⁹.

Pertinax cuenta las cenas de su padre y Firmamento diciendo que

Después de aquellas cenas derrochonas, no sólo tiraban por la ventana la cubertería de plata, sino a los propios invitados para que no volvieran en mucho tiempo a cenar con otros invitados que no fueran ellos. Así se daban importancia 310.

Todo el diálogo entre Cambicio y Denario, al principio de la segunda parte, está plagado de expresiones del absurdo con el que se destaca notablemente el sentido crítico de Nieva frente al asociacionismo despersonalizado e hipócrita. Una de las críticas se basa en el machismo imperante en estos grupos. Nieva, por la voz de cambicio, lo expresa así:

Y las niñas jorobaditas, por muy nietas que sean y por muy agrupadas que estén, también quedan más graciosas devanando madejas en su buhardilla. Alguien tendrá que devanar madejas para el grupo, digo yo 311.

Otro momento especialmente significativo donde el absurdo se tiñe de humor se da en el momento en que Ary intenta convencer a Bosqueleandro de lo peligroso de la

³⁰⁹ P.16

³¹⁰ P.129.

³¹¹ P.147.

situación. La intolerancia y las posturas intransigentes de todos los que rodean a Ary les lleva a interpretar sus palabras de una forma disparatada. El absurdo es un producto lógico de la incomprensión social.

PASIMINA. Cálmate, papá. Tan sólo ha llamado animales a las gallinas.

LEONA. Y ha dicho que debiéramos imitarlas metiéndonos en un convento.

FIRMANENTO. ¿Qué dices, necia? En un convento las gallinas no harían nada mejor que poner huevos.

PASIMINA. Pero lo harían en beneficio de los frailes...³¹².

Con una fuerte connotación de crítica social se puede interpretar otro de los diálogos en el que los personajes admiran la figura de la Tártara.

Tártara. Mi país es tan lejano que si se sale de él ya no se puede volver. Es tan lejano, tan lejano que ni llegué a nacer en él. Yo soy exótica de origen. Esa es mi gloria y mi tormento.

Leona. ...Es forastera de nacimiento. (...)

Tártara. ¡Ah, eso sí! Siempre me sentiré extranjera. En esto soy muy patriota ³¹³.

El tono del diálogo recuerda el de Priscila y Avedelma al inicio de Malditas..., en el que, como aquí, se ensalza lo extranjero por el mero hecho de serlo, algo muy propio de la sociedad española.

En otras ocasiones el absurdo se mezcla con el juego de palabras para crear imágenes desbordantes pero que en ningún caso pierden su referencia real y perfectamente comprensible.

Mirtila. (...) Muéstranos tus intenciones a las claras, si no te avergüenzas mucho de que te hayan salido torcidas.

³¹² P.177

³¹³ P.184

Firmamento. Lo torcido es lo salomónico, y el tornillo es un inventa prodigioso, hijo de alguna mente retorcida. La ciencia es también sacacorchos 314.

Los términos de lo «torcido» se acumulan para indicar la personalidad de Firmamento, uno de los más profundos conocedores de las debilidades humanas y dueño de los principios «herméticos» de la humanidad.

En algunas ocasiones, Nieva introduce algunas enumeraciones que mantienen el tono discordante y barroco. Pertinax teme la huida de Ary y exclama: ¡*Deserción, escapismo, veraneo...!* 315.

Donde el último término rompe la linealidad lógica e introduce un matiz humorístico y sorprendente. El absurdo de la enumeración se ve claramente en lo que emplea Firmamento para indicar los inventos de la humanidad: *El fuego, la rueda, el Ave Fénix que pone los huevos de Pascua, los relojes de repetición...* 316.

Y la Tártara expone su extravagancia fastuosa anunciando que: *Me gusta cambiarme de traje, fiarme de las apariencias, de las telas preciosas, de las sortijas con fuego nuclear.*317

Nieva insiste en el uso del absurdo aunque éste no aparezca de una manera clara y directa. La presencia de la palabra “salomónico” en la intervención de Firmamento alude a las columnas salomónicas, propias del arte barroco, cuya decoración se retuerce en espiral como el tornillo o el sacacorches.

2.4. La antítesis

A partir del último diálogo entre Leona y La tártara, podemos denotar toda la oposición existente en el tema central que gira alrededor del enfrentamiento entre los ideales de Ary y los otros jóvenes frente al racionalismo imperante como cortapisa fundamental para la libertad.

Esta antítesis no aparece solamente en esta fase sino que al inicio del drama con el título elegido- “La señora tártara” y, que opone dos términos muy contrarios en su

³¹⁴ P.127.

³¹⁵ P.121.

³¹⁶ P.135

³¹⁷ P.169

análisis. El término “señora”, tanto en el habla popular como en la culta, es sinónimo de respeto y alabanza por el rango que atribuimos por el uso de éste. En cuanto al término “tártara” que puede tener una triple acepción, unificada por la idea de muerte o destrucción:

Un medicamento propio de los siglos XVIII y XIX usado como vomitivo y con cierta carga tóxica.

Un pueblo de origen turco que invadió el occidente europeo en el siglo XII. Ha quedado como símbolo de barbarie y destrucción.

Según la mitología clásica, región subterránea situada en el fondo de los infiernos, donde Zeus arrojaba a aquellos que les habían ofendido.

Esta oposición entre los términos constituyentes del título pone de relieve esta antítesis o dualidad que marca este drama.

Mirtila, madre de Ary, en un largo monólogo, inicia su aparición por otra dualidad contraponiendo las palabras justicia/ injusticia:

Pero soy una mujer justa y no hay duda que lo merezco.(...). Y, con todo y ser yo su madre, aún no tengo un medio busto de piedra en el Parque Municipal. ¡Injusta patria! 318

Cambicio comienza su discusión mortal con Denario con una frase que demuestra el ingenio de Nieva: *Soy exigente, soy crítico. Nunca me opondré al progreso, pero soy muy partidario de darle, cuando es preciso, una patada en el atraso.*”³¹⁹.

La antítesis entre progreso y atraso se enriquece con el significado que implica, por la construcción de la frase hecha, el sentido de «trasero» en lugar de atraso.

Las constantes antítesis son muy significativas porque representan el sentido dicotómico de la tártara entre las facetas divina y diabólica con que ese personaje se expresa. Ya en la acotación que la presenta, Nieva juega con los valores antitéticos al decir que lo femenino contrasta con la voz ronca, que los síntomas indignos se confunden con la dulzura y que tiene algo de respetable y nefasto.

³¹⁸ P. 109.
³¹⁹ P.187.

(...). Está en los umbrales de la vejez y su rostro viril, en contraste con el retoque, resulta temeroso y un tanto repugnante. Sus movimientos y actitudes, sinuosos, ágiles y feminoides, contrastan con su voz demasiado profunda y hasta ronca. Es un denso concentrado de muchos síntomas indignos, pero a la vez posee una grandeza amarga y un extraño género de dulzura, de benevolencia ³²⁰.

En sus intervenciones, estas construcciones maniqueas se repiten constantemente. La tártara exclama, por ejemplo: *¡Qué gracia!, ¿verdad? ¡Qué tormento!, y poco después: ¡Ah, qué pena! ¡Lo qué me divierto!, o ¡Qué maravilla, qué espanto!*³²¹.

2.5. Huellas románticas

El hecho de que La señora tártara surja de la inspiración del melodrama permite incluirla dentro de la comedia romántica y participa de gran parte de las características de este tipo de obras.

El protagonista, Arystón, representa al héroe romántico enfrentado con su destino, y el tema central de la obra plantea el enfrentamiento entre los ideales de Ary y los otros jóvenes frente al racionalismo imperante como cortapisa fundamental para la libertad.

Es cierto, sin embargo, que esta simplificación dialéctica no se presenta con la claridad habitual con que se ofrece en las obras románticas, donde el conflicto tiene siempre una perspectiva maniquea, sino que Nieva introduce factores disonantes en todos los niveles para generar el clima pesimista y distorsionar en sainete el motivo trágico que la origina. En todo caso, el héroe romántico se mueve y expresa con los rasgos típicos que le caracterizan en el melodrama. Las crisis angustiosas que sufre, por ejemplo, se expresan siempre en un lenguaje cargado de exclamaciones *¡Así, así, quiero sufrir! ¡Quiero sufrir! ¡Quiero saber que hay al otro lado de mi sufrimiento!*"³²²

El final de la primera parte, cuando Ary se sume en la angustia más desesperanzada, es otro claro ejemplo de esta expresividad romántica:

³²⁰ P.161.

³²¹ Pp.163-164.

³²² P.123.

Ary, pobre Ary, está visto que hoy no te pones a estudiar arquitectura. Un día perdido! Ary, esfuérate en llegar donde ya no quieres. ¿ Dónde estoy que ya no me encuentro? ¿Por qué llego adonde ya no estoy? (...) No es posible escapar. Es preciso volver, sumergirse en el tiempo redondo, avanzar hacia atrás, ir de vuelta. (...) ¡Ojalá fuese el Juicio Final! 323.

El mismo matiz desgarrado y desolador es el que domina en el final de la obra donde los personajes mueren entre las lamentaciones inútiles de Ary. *No puedo, ya es tarde. ¡Ay, desgraciado de mí! También la he asesinado. Madre, ¿qué quieres decirme?, ¿qué señalas con tu dedo?*”³²⁴.

El personaje de la tártara es otro claro ejemplo de la estética romántica sobre todo en el momento en que se presenta acompañado por el fragor de la naturaleza que, como sabemos, era el perfecto acompañante de las vicisitudes de los héroes románticos. Bosqueleandro y su hija Pasimina nos recuerdan la imagen del padre preocupado y celoso guardián de la honra de su hija, otro de los típicos del romanticismo. *¡Pasimina! ¿Qué conducta es esa? ¡Insensata! ¡Te maldigo!*³²⁵

En general, todos los personajes de La señora tártara están dominados por un anhelo onírico que les empuja a buscar sus ideales intentando romper las ataduras de la realidad. Sus personajes -como dice Hervé Petit-

Buscan continuamente a través de las extravagancias, crearse una vida que, en efecto no es real. Otras veces corren detrás de un ideal estereotipado o viven en un universo inventado. Estos rasgos específicos del teatro de Nieva los encontramos en la literatura romántica-³²⁶.

El diálogo que abre la segunda parte, entre Cambicio y Denario, dos integrantes del partido de la Luna Democrática, es uno de los más claros ejemplos de la ironía, sarcástica y cruel, con que Nieva desnuda la realidad de los falsos idealismos. Uno de los postulados que defienden Cambicio y Denario es el asociacionismo, expresión de

³²³ P.144

³²⁴ P.202

³²⁵ P.180

³²⁶ PETIT, Hervé, (1974): «Teatro de Farsa y Calamidad», en *Pipirijaina-Textos*, nº 2, p. 15.

una actitud política que acaba anulando la voluntad del individuo. *¿Te imaginas lo mal que lo pasaría Adán, tan joven y sin grupo? ¿Qué aborrecible paraíso?*” 327 dice Cambicio; y poco después insiste en la necesidad del grupo: *Ante todo hay que ser homogéneos, muy homogéneos.*”328.

Frente a estos jóvenes se alza el poder de la realidad práctica, representada por Firmamento, cuyo poder no se basa sólo en el dinero sino en saber aprovecharse de él para conducir la opinión de los demás: *Muchos opinantes ignoran que otros conducen su opinión si son astutos.*329.

El materialismo imperante en la sociedad ha sido siempre uno de los factores contra el que Nieva ha lanzado sus críticas teatrales, siempre, eso sí, sin imponer ningún tipo de dogmatismo ni defender planteamientos morales.

Nos parece que la técnica, la formal y extrema racionalidad marchan en el vacío desprovistas de objetivos humanos reconocibles. (...) *El mundo padece un cáncer y este cáncer es el hombre actual, endemoniado de ingenio y de ambición materialista, que no sabe muy bien a dónde va ni que le espera* 330.

Sin embargo, a pesar de estas palabras que pudieran interpretarse como moralizadoras, Nieva siempre ha considerado, que la mejor forma de destronar el racionalismo no es sustituir una moralidad por otra sino anular cualquier tipo de ética determinante y constrictiva. Y en esta carencia de espíritu verdaderamente revolucionario es donde se encuentra el fracaso de Ary. La moral de «izquierdas» que la Luna Democrática pretende imponer no es más que la sustitución de unos valores por otros que, con el tiempo siempre acabarán por ser los mismos que los anteriores.

Frente a todas las fuerzas externas que oprimen a Ary, Nieva se identifica con él porque es el único que no tiene nada claro, que duda constantemente sobre la validez de sus principios vitales y de sus sentimientos.

La angustia romántica que le oprime es sólo producto del anhelo de obrar bien y no poder descubrir nunca donde se encuentra la vara de medir la bondad de los hechos. De esta manera, surge el desdén, transformado alegóricamente en muerte por

³²⁷ P.146.

³²⁸ P.146.

³²⁹ P.136.

³³⁰ NIEVA, Francisco,(1980) : contraportada a la edición de la señora tártara,MK, Madrid.

la tártara y con ello, inevitablemente, la idea de culpa frente a la sociedad y frente a sí mismo.

Ary es un joven dominado por el destino que se debate entre la razón que le impide aceptar su culpa con heroísmo, y el instinto revolucionario que le empuja a desdeñar todo aquello que conforma un mundo injusto y anodino. El pensamiento mata y destruye, -dice Ary-

El pensamiento vuela hacia el mal. Yo quise ser justo en todo, tener buen juicio; y ahora un juicio es una sentencia que cumplir en cada juicio 331.

Como el teatro de Nieva, Ary no puede evadirse de su destino culpable tanto para los demás como para él mismo. Se hace a la luz la culpabilización y vigilancia de la cultura porque la cultura lo piensa «todo». Si, el peligro estriba en que todo puede ser pensado por el hombre. Pensar y hacerlo. Incluso su propia destrucción, afirma Nieva; y poco antes ha dicho: *El pensamiento mata. Matan las ideas, las creencias. Se puede morir por pensar «contra» esto o lo otro* 332.

Estas palabras del autor coinciden casi al pie de la letra con las que afirma Ary en la obra: *Las buenas intenciones matan, los buenos deseos de mejorar al hombre matan. Y si se desde mi ser justo, el desdén mata por cien* 333.

2.6. Lo apocalíptico

No es extraño, pues, que la única salida a este destino sea el apocalipsis. El grito de Ary al final de la primera parte, ¡Ojalá fuese el Juicio Final! se puede entender en un doble sentido: como liberación de las presiones sociales a que se ve sometido y como liberación interna frente al destino de juez que se le impone. El apocalipsis es el final inevitable, pero la tragedia mayor de Ary radica en la imposibilidad de incluirse en ese mismo apocalipsis y permanecer sometido a las reglas de la monotonía

³³¹ P.179

³³² P.179

³³³ P.180

anodina. Su tragedia es, por tanto, eterna a pesar de las últimas palabras de la Tártara que desea, como Ary, un futuro con sus torres boca abajo y sus salones ondulados.

¡querido asesino mio!- no sueñe matando más 334.

Este final lleno de ternura de la Tártara no es más que el deseo de lo inalcanzable, de la verdadera libertad, porque Ary ya ha escapado del escenario con Leona, con quien le espera el sometimiento al orden de la moda de la vida cotidiana.

Si en casi todas las obras de Nieva, hemos ido viendo el papel destacado de la muerte, en *La señora tártara*, no sólo se convierte en la protagonista de la acción sino que, como hemos visto, se corporeiza en uno de los personajes que da título a la obra. El adjetivo tártara parece aludir, en primer lugar y como ya hemos dicho, a la imagen de una figura grandiosa y extravagante que surge de la niebla en el bosque de Weimar durante un entierro; pero el tártaro es también el infierno, según la mitología clásica, el lugar donde se esconden las Furias. En la obra, la Tártara ofrece a Ary la posibilidad de transformar su desdén en muerte. *¿Quién puede ser más fuerte que aquel que dispone de la muerte... de los demás?* 335 le dice la Tártara a Ary.

De esta manera, la muerte se convierte en la plasmación concreta de una obsesión y es el arma de la venganza inconsciente pero buscada de la angustia de Ary. Cuando Ary descubre que su desdén se transforma en muerte, se entabla en él un debate interno entre la razón y el instinto que ofrece una dimensión teatral de fuerte expresividad escénica. Sus palabras intentan negar su voluntad de muerte, pero las de los demás, confesando involuntariamente sus actitudes falsas e hipócritas, empujan al instinto desdeñoso de Ary e implican su destrucción.

En este dilema entre razón e instinto, Ary parece descubrir de pronto un punto común donde ambos elementos coincidan y, por tanto, no se origina el desdén de la muerte: el amor. Ary pregona su amor por Pasimina pensando que el amor puede suponer la superación de la muerte. *Soy feliz. El amor salva y redime. Con el amor la juventud se prolonga y la vejez renace. Quedaos todos, os amo a todos*336.

³³⁴ P.204

³³⁵ P.167.

³³⁶ P.182.

Sin embargo, cuando Pasimina comienza a exponer su opinión del amor basada en la superficialidad de las apariencias, el pensamiento de Ary recobra su instinto asesino y la fuerza del desdén la mata y con ella se derrumba también la última esperanza de Ary.

En este deambular hacia la muerte, Ary debe enfrentarse también a uno de los símbolos de la realidad que le presenta su tío Firmamento y que se convierte en un símbolo del devenir humano: la piedra del «paragone». Firmamento la utiliza para demostrar el poder de lo establecido. Míticamente la piedra es uno de los símbolos más fecundos y se muestra como elemento sagrado tanto para producir la lluvia o que salga el sol como para conseguir alcanzar la plena iniciación.

En este caso, la piedra del «paragone» representa la fuerza de los poderes ocultos, una especie de «cábala» misteriosa y secreta a la que Firmamento pertenece y que se encuentra en posesión de las claves de la evolución del mundo. Una de las intervenciones de este personaje expone claramente sus intenciones:

Pues atiende a lo que te digo: si del lugar donde se encuentra sacas la «piedra del paragone», la casa, campanario o catedral se hundan al cabo de tres semanas. (...) En fin, vosotros, los niños de hoy queréis ruinar la vieja sociedad, las antiguas instituciones cargantes; pero nosotros tenemos, por sabiduría del pasado, los medios de demoler casa por casa sin que nadie lo achaque a violencia. (...) Lo que llamamos en nuestro conciliábulo «el tenor hermético». Por eso vuelven tan a menudo los gobiernos conservadores, por el dichoso mete y saca de la piedrecita³³⁷.

La piedra es, por tanto, el ara del ritual de la iniciación, en este caso, de la inclusión en los círculos del poder casi omnímodo contra el que nada pueden las actitudes revolucionarias y mucho menos las basadas en formas hipócritas y falsas. Ary rechaza, en un principio, este tipo de poder que se le ofrece a pesar de las presiones de su madre que le insta a estudiar arquitectura y a conocer los misterios de ese poder. La iniciación no supone, como lo será para Cambicio en El baile..., la entrada en el mundo de la transgresión y la libertad sino todo lo contrario.

³³⁷ P.139.

Firmamento y su piedra son lo establecido, lo cotidiano, lo inmutable y eterno del racionalismo más acendrado.

Sin embargo, el destino de Ary se impone, como en casi todos los jóvenes héroes por encima de su libertad y al final de la obra, la piedra del «paragone» se convierte en el símbolo de su inserción en lo racional. Tras la muerte de todos, aparece en escena el cuerpo sin vida de Mirtila ofreciéndole la piedra que lleva en su mano muerta. La escena se tiñe de los temblores del apocalipsis y Ary recoge la piedra que ha dejado caer Mirtila mientras sale con Leona hacia los otoños y primaveras siempre iguales.

2.7. El barroco

La influencia del Barroco en Nieva se engarza dentro del tono general de irrealidad que domina en la época y que se manifiesta en esa visión desengañada de la razón y la realidad, en la fugacidad del tiempo y en la visión de la muerte como el final de un destino trágico.

Por la voz de la tártara, símbolo de muerte y destrucción, Nieva intenta esbozar todo este ambiente apolítico que domina en este drama:

“Noche y día, alerta y firme rondaré yu caída; bailaré confundida entre las hijas qye nacen y mueren en otoño y primaveras siempre iguales, en crepúsculos de sangre tediosamente repetidos. Cuando no se lleven los estampados claros, se pondrá de moda el negro, que también es un color.(...). ¿Por-qué nunca llega el futuro?”³³⁸.

El barroco nos muestra una perspectiva grotesca y deformada de la realidad para acentuar el desengaño de una utopía. Su irracionalidad se vincula con la expuesta posteriormente, por el Romanticismo, Goya y el esperpento de Valle Inclán, en una línea continua de ruptura de la convención que se adentra en lo onírico como forma de expresión de la subjetividad más instintiva. Nieva sería, pues, un eslabón más de esta cadena.

³³⁸ P.203.

Desde el barroco, quien verdaderamente deja su huella en el devinir del teatro de Nieva, es Quevedo. Los sueños, o El Buscón son dos ejemplos de lo que Quevedo inventa en el lenguaje y que Nieva sabe recrear con la máxima perfección.

(...) Ary, esfuérzate en llegar donde ya no quieres. ¿Dónde estoy que ya no me encuentro? ¿Por qué llego a donde ya no estoy? ¿Y por qué a pesar de sentirme perdido, no quisiera nunca más volver...? Ni volver, ni vivir, ni encontrarme. Me aborrezco como me soñé. ¿Solución? No es posible escapar. Es preciso volver, sumergirse en el tiempo redondo, avanzar hacia atrás, ir de vuelta 339.

Jugar con el sentido de las palabras es pan cotidiano en el drama nieviano. En la señora tártara se evidencia más claramente y no son los ejemplos que faltan para ilustrar este procedimiento estético. *¡Ah, eso sí. Siempre me sentiré extranjero. En esto soy muy patriota" 340*

De las características del “barroco” es el uso y abuso de los neologismos cuyas huellas encontramos abundantes en al obra de Nieva. De los marcados por el sello barroco podemos citar lo que leemos en la acotación descriptiva de la señora tártara:

Aparece la Tártara fastuosamente vestida. Su traje es fantástico, excesivo de pieles y collares, un traje bárbarico y corrompido, surgido de las delirancias del cine mudo³⁴¹.

La palabra “delirancias” es pura creación de su autor y ningún diccionario es apto, por lo actual, ofrecernos una explicación. La única aclaración nos viene por parte del propio dramaturgo que- en una nota a pie de página- nos orienta hacia su origen señalando: Delirancias, Neologismo a partir de “delirio”.

Se puede citar otros ejemplos para consolidar esta visión renovadora de Nieva refiriéndonos a la replica de Firmamento al decir:

³³⁹ P.144.

³⁴⁰ P.184.

³⁴¹ P.183

Déjalo que convoque. Es el hijo del marqués de Bosqueleandro y le gusta el misterio y la intriga como le gusta fumar en pipa violetas de Mongolia, porque alucinan y apachorran. Será rebelde hasta que herede³⁴².

La construcción nueva en esta réplica es el verbo “apachorrar” que es derivado del sustantivo “pachorra” que significa calma, cachaza, tranquilidad.

Los arcaísmos son menos frecuentes que los neologismos, siendo su empleo esporádico y accidental. Más que arcaísmos propiamente dichos lo que encontramos son neologismos arcaizantes, con aires de vocablo anejo (por ejemplo, el término anichado).

No faltan tampoco algunos juegos de palabras en los que Nieva juega con los significantes o las raíces de las palabras para provocar la sorpresa del lenguaje. Por la voz de Firmamento, Nieva exhibe todo su talento en el dominio:

Firmamento.- Eso quieres tú, desgraciada, que haya tempestades de sueldos y de propinas. Pues conmigo que no cuenten; yo no estoy a sueldo de nadie. Y si hay que pagar por saludarse, la mejor educación tendrá que ser la grosería³⁴³.

Citamos el empleo de palabras malsonantes, abundantísimas en la prosa y poesía barrocas. Recordemos al Góngora de los romances y letrillas, por ejemplo. Nieva, en el más puro estilo barroco, no rehúye la utilización de esos vocablos llamados soeces o malsonantes, ya directamente, ya mediante la construcción de eufemismos y neologismos, los cuales no tienen el fin de suavizar lo soez del término, sino tergiversarlo y cambiarlo, para así, hacerlo nuevo y sorprendente. Como muestra de lo primero por ejemplo el ya citado “anichado”. Y otras expresiones de La señora tártara:

Como lo señalamos anteriormente, Nieva, en este drama, evitó el uso abusivo de las palabras soeces para abarcarse en el empleo abundante de neologismos. En efecto, como eufemismo, podemos citar el término “merdacha” que es la derivación

³⁴² P.134

³⁴³ P.179

eufemística de “mierda” y que nos viene por la voz de Mirtila: *Mirtila.- Pues no hay quien levante una merdacha si no es por el interés de esconder debajo un doblón.*” 344

En cuanto a los neologismos, por su abundancia, nos contentamos con citar únicamente unos.

Nieva, al presentar a Firmamento, lo describe como un personaje indeseable y feo. En la acotación leemos: “(...). *A los lados de la cara le caen los rizos iguales de una consunta peluca del siglo anterior*”³⁴⁵.

Pertinax, en su disputa con Firmamento, intenta vomitar todo lo que tenía por adentro.

Pertinax.-¡ Claro que hablaré! Este señor de Firmamento, mi padre y el barón Fiasco fueron amigos en las más sonadas francachelas de su tiempo, una de las épocas más bárbaras³⁴⁶.

El mismo Pertinax, defendiendo su concepto de la justicia, afirma que: *No es justo. Porque lo justo en sociedad es que entre todos consigamos que uno cualquiera de nosotros consiga lo que todos necesitamos sin conseguirlo.*³⁴⁷

Si el pensamiento mata, como dice Ary, no es extraño que Cambicio transforme la frase de Descartes en “*ya no pienso, luego exista. ¿Dónde he leído esta frase?*”³⁴⁸.

El mismo Cambicio comienza su discusión mortal con Denario con una frase que demuestra el ingenio de Nieva: “*Nunca me opondré al progreso, pero soy muy partidario de darle, cuando es preciso, una patada en el atraso*”³⁴⁹.

Nieva insiste en el uso del absurdo aunque éste no aparezca de una manera clara y directa. La presencia de la palabra “salomónico” en la intervención de Firmamento alude a las columnas salomónicas, propias del arte barroco, cuya decoración se retuerce en espiral como el tornillo o el sacacorches

³⁴⁴ P.127

³⁴⁵ P.125

³⁴⁶ P.129.

³⁴⁷ P122.

³⁴⁸ P.187.

³⁴⁹ P.187.

2.8. El lenguaje popular

Junto a los giros y palabras de la vanguardia, Nieva emplea todo un riquísimo mosaico de términos y expresiones enraizados con lo popular, fundiendo ambos niveles con una perfección tal que más parece que la vanguardia se ha gestado en Valdepeñas. Como atendidamente afirma Bousoño, esta raíz popular potencia el sentido irracional de su teatro y en ella han bebido, desde siempre, las principales innovaciones literarias:

El entrelazamiento que hay en Nieva entre el irracionalismo propio del arte de los siglos XIX y XX y lo popular resulta de perfecto ensamblaje, pues, precisamente, por motivos desde luego muy distintos y de otro modo, todo primitivismo incide con fuerza en esa forma de expresión irracional³⁵⁰.

Como los vanguardistas, F. Nieva, liberado de trabas, volvió sus ojos a todos los primitivismos, arcaísmos y folclorismos posibles y existentes, a las artes populares, a las artes menores, al circo, al cabaret. Buscaba rarezas, incluso entre lo más próximo, pero también buscaba espontaneidad, sinceridad e imaginación no reprimida, excepto por la voluntad de forma que tiene todo artista.

En la réplica de Cambicio dirigiéndose a Denario para llamar su atención, el uso del término “rozagancias” es típico de esta indagación que caracteriza el estilo de Nieva, creando palabras por medio de sufijos valorativos de gran expresividad que dotan de tinte popular y hablado al lenguaje literario del teatro. En este caso crea el sustantivo “rozagancias”, a partir del adjetivo poco usual “rozagante”, que se dice de lo que es vistoso y llamativo. *Cambicio*.- “*Gracias, Leona. Has visto, Denario, ¿Qué fámula? ¿Qué rozagancias de busto?*”³⁵¹.

³⁵⁰ BOUSOÑO, Carlos, « El teatro Furioso de F. Nieva », op.cit, p.280.

³⁵¹ P.152

El pueblo es una fuente inagotable de imágenes para profundizar en los vericuetos más insondables del alma humana y su circunstancia.

Así, por la voz de Bosqueleandro, Nieva pone de manifiesto sus aportaciones lingüísticas y el enriquecimiento de su repertorio léxico. El empleo de la palabra “Gurriato” que es el pollo del gorrión y en ciertas regiones españolas – como lo señala el propio autor- significa también cerdo pequeño. Es una muestra más de esas innovaciones a nivel del lenguaje.

Bosqueleandro.- ¡Eso es! Y ahora, cuando se larga al desierto, por causa de una rabieta, y pide agua a la Providencia, siempre hay un intendente mío disfrazado de beduino que se la ofrece como si fuera una limosna. No le falta nada en su renuncia a ese pobre gurriato³⁵².

De esta manera, nos podemos encontrar todo tipo de palabras y giros entroncados con lo popular como: meticoná, mojama, ducados, pídola, acontelado, cachizas al lado de los mencionados y los que no llamaron nuestra atención y que continúan adornando el drama de Nieva.

2.9. Ruptura del sistema

Hablamos de “ruptura” cuando notamos que la progresión lógica de la oración no sigue su curva normal o la oración propuesta sufre alguna modificación que está al origen de una creación totalmente nueva y extraña por la presencia de elementos parásitos.

Según Bousoño, uno de los estudiosos del drama nieviano, hay diferentes “rupturas” que operan en diferentes niveles. De éstas, podemos citar la ruptura de un sistema de equidad cuya muestra está en lo que dice Mirtila a su hijo:

Pero escucha lo que te digo, hijo mío: si hoy no me regalo yo con todo lo que se debe a mi vejez y a mis sacrificios, a saber: un pastel de pescado, que tanto me gusta, dos huevos (...). Piensa si no habrás fracasado en tu vida ³⁵³.

³⁵² P.149.

³⁵³ P.115

La conversación es el canal por donde se ponen de manifiesto todos los medios que usamos para su cumplimiento. El sistema formado por el instinto conversacional se rompe creando una manera de pensar y de percibir extrañamente construida y que no alude a nada concreto y lógico. Ary, en una conversación con Pertinax, expone todo el genio de Nieva en el dominio: “*Quiero sufrir, dudar y sufrir hasta no poder, hasta inflamarme como un globo y escapar hacia lo infinito*”³⁵⁴.

2.10. El humor

La ruptura de lo lógico, el impacto de la sorpresa, la vinculación extravagante de los mundos más dispares, y, con ello, surge un innumerable conjunto de contravalores que desmoronan el pensamiento racional liberando un humor y una risa que desmitifican el sentido trágico de la obra.

Tártara.-¿Qué dices? Se hace tarde. Iré a vestirme con mi traje preferido, con el que soy más yo mismo sin serlo: mi capa de triunfo y de duelo, tejida en el tártago fatal. (desde la puerta del albergue.) Ary, querido, no sabes lo feliz que me has hecho. ¡Qué dolor, qué placer tan grandeno saber nunca lo que soy...! (p.169.)³⁵⁵.

El humor es lo esencial, la materia prima fundamental que sirve de eje y da cohesión no sólo a lo que el personaje dice, sino también a sus acciones en general. De modo que puede hablarse aquí de una retórica humorística que contiene y devela una idiosincrasia, una manera de ver el mundo, una ideología. El humor sirve de válvula de escape a las mujeres del teatro de Francisco Nieva.

Leona.- Es verdad. Pero una, que no sale de casa, se entretiene mucho con el crepúsculo sin tener que dejar sus labores. ¡Lo que ayer me pude reír...! (p171.)³⁵⁶.

³⁵⁴ P.121.

³⁵⁵ P.169.

³⁵⁶ P.171

Es también una suerte de sublimación de la violencia o sencillamente un camuflaje para las frustraciones de todo tipo. Se trata de mujeres que al parecer no pueden hablar sin ironía, es como si la ironía formara parte de su respiración, de su ritmo cardíaco, algo demasiado esencial a su condición.

Leona.- ¡Anda! Y, además, ya están ahí los guardias, si no me equivoco. Los veo pasar a través de los árboles rondando. ¿Para qué tantos? ¿Qué persiguen? Huy, ya verán qué interesante va a resultar hoy el crepúsculo. (p.175.)³⁵⁷.

De la contradicción entre lo que se dice y lo que se pretende que sea entendido, es el aspecto que más interesa destacar o utilizar del humor. Porque justamente en el autor que hemos seleccionado, eso es un punto clave, lo que está sobreentendido o lo que está a un nivel subtextual, paratextual o metatextual; o sea, las contradicciones implícitas en lo que el personaje dice, y los referentes inferidos en el discurso del personaje. Generalmente lo que produce risa en las obras de F. Nieva, es la asociación que se establece entre lo que el personaje dice y el universo de los referentes sociológicos, culturales que maneja el espectador. Son esos referentes socio-culturales o existenciales los que se pretende sean entendidos más allá de las contradicciones verbales del personaje, porque la ironía no es más que una contradicción verbal.

(...) Ary, esfuérzate en llegar donde ya no quieres. ¿Dónde estoy que ya no me encuentro? ¿Por qué llego a donde ya no estoy? ¿Y por qué a pesar de sentirme perdido, no quisiera nunca más volver...? Ni volver, ni vivir, ni encontrarme. Me aborrezco como me soñé. ¿Solución? No es posible escapar. Es preciso volver, sumergirse en el tiempo redondo, avanzar hacia atrás, ir de vuelta.(p.144) 358.

3.Laÿwad

³⁵⁷ P.175

³⁵⁸ P.144.

Los textos teatrales son escritos para ser representados. Esta afirmación le confiere al género teatral unas características que lo diferencian del resto de géneros literarios, puesto que la representación teatral ha de incorporar elementos que están fuera del ámbito de lo literario y que pretenden recrear el juego de ficción-realidad que se da durante la representación.

En una representación teatral se juega con dos textos: el texto dramático, escrito por el autor teatral, y el texto del espectáculo que es creado (quizá no escrito) por el director de escena en colaboración con todos los componentes de una representación: actores, escenógrafos, músicos, iluminadores...

Ante una puesta en escena el director deberá ir completando todos aquellos aspectos que no aparecen en el texto dramático, pero que son importantes para el efecto artístico que quiere generar ante el público. Elementos que se incorporan en escena pueden ser: la música, los trajes, los objetos que aparecen en el escenario, los muebles del decorado, el telón de fondo, los colores...

En algunos casos los autores de los textos dramáticos indican cómo han de ser estos elementos, para ello utilizan las acotaciones, pero en la mayoría de casos el autor da una indicación mínima o nula y es el autor de la puesta en escena quien tiene que decidir este tipo de cosas. Esto es lo que nos lleva a considerar el espectáculo una manifestación artística totalmente diferente de la escritura del texto dramático. Este texto será una parte más de la representación.

« Laýwad », obra dramática del difunto A. Alloula es totalmente vacía de toda indicación escénica. Este rasgo esencial que define el teatro del oranésado encuentra su explicación en el rango profesional del dramaturgo que es autor y director de sus propias obras.

Alloula emprendía una experiencia que sobrepasa los veinte años y que termina con la renovación del género «halqa» en su última trilogía: Laqwal, liṭam y laýwad en que la puesta en escena no es sino que sugerencia.

Esta última obra, que se presenta como la suma de una serie de experiencias, se presenta como la más lograda por su autor y el centro de nuestro interés para poner de manifiesto el género «halqa». A.Alloula, en una de sus entrevistas, corrobora nuestra visión.

Je considère que « laýwad » est la pièce la plus aboutie de toutes mes pièces. Elle concentre actuellement le mieux mon expérience d'écrivain de théâtre et de metteur en scène. Il y a une espèce de métamorphose, surtout à partir de Laguwal et je pense que cette métamorphose est loin de s'achever³⁵⁹.

Todos los críticos que han abordado la obra de A. Alloula coinciden en señalar la importancia que tiene la puesta en escena para comprender el sentido de espectáculo total que entraba su teatro. El texto escrito encierra una enorme complejidad que sólo adquirirá su completo desarrollo con la representación. El propio A. Alloula ha señalado varias veces cómo su teatro necesita más de un elemento para alcanzar su meta final:

Ce théâtre pose problème au niveau de ses éléments constitutifs, à savoir la fonction du décor, la fonction de la musique de scène, la fonction même de la scène avec son cadre et ses installations techniques(sonorisation, éclairage, coulisses etc...) ³⁶⁰.

Si bien es cierto que estas palabras se refieren a las obras denominadas «Teatro Halqa », no cabe duda de que se pueden aplicar a todas las obras de A.Alloula, pues en todas ellas, el planteamiento de las acciones y del espectáculo aparece esbozado por el propio dramaturgo por ser autor y director. La falta de unas acotaciones literarias impide que unos dramas sean plasmados, no sin dificultad, por un director avezado y experimentado.

El teatro actual³⁶¹ de A.Alloula se configura como un teatro «en germen», un teatro imaginado, impregnado por la dimensión de lo popular, que se esboza en un

³⁵⁹DJELLID,M'hamed, *hommage à ALLOULA, Abdelkader*,Alger : du 1 au 4 Mars 2004, p.23.

Traducción nuestra : Considero que « Laýwad » es mi obra más lograda. Es la que mejor concentra mi experiencia como escritor de teatro y como director. Hay una especie de metamorfosis, sobre todo a partir de « laguwal », y creo que esta metamorfosis diste de acabar.

³⁶⁰DJELLID,M'hamed,op.cit.p.21.

Traducción nuestra : Este teatro plantea problemas en relación con sus elementos constitutivos, a saber, la función del decorado, la función de la música, la función misma de la escena en su marco y sus instalaciones técnicas(sonorización, iluminación, bastidores, etc...).

³⁶¹ Nos referimos a sus últimos trabajos y sobre todo a la trilogía mencionada anteriormente.

texto muy sugerente y cuya teatralización y concreción precisa de una especial capacidad para resaltar la plasticidad escénica y el simbolismo que esconde cada uno de los planos. Como hemos visto- en el capítulo anterior- al hablar del espacio, las obras de A.Alloula rompen cualquier visión de las formas escénicas tradicionales- modelo aristotélico- y parecen pedir, como afirma el propio autor, las plazas de los pueblos, los marcos de las fiestas y los patios de vecindad³⁶². Un ejemplo concreto lo encontramos en la representación de “laýwad” en Italia, cuyo espacio teatral se ha modificado completamente:

El escenario, al fondo, desnudo y privado de luces. Las sillas amontonadas a un lado. La gente, de pie, formando pequeños grupos, aquí y allá, paseaba y charlaba para llenar una espera no ausente de perplejidad. Después un joven árabe, provisto de un tamborcillo, aparece y, canturreando en su lengua, reúne a los espectadores. Las sillas, antes amontonadas, se colocan rápidamente para delimitar el espacio escénico, un amplio cerco en torno al cual se sienta el público³⁶³.

De lo que se dice destacamos un modelo nuevo por la representación de una obra dramática: desaparece el tradicional lugar teatral y se sustituye por unas técnicas que permiten al espectador participar más activamente en la escena, los actores entran y salen por todos los espacios y el local se convierte en un escenario a la manera de la plaza de un pueblo.

La primera observación que uno se puede hacer acerca de esta presentación se relaciona con las dificultades posibles en responder a las exigencias del espectáculo. A.Alloula, como autor y director advertido, no ignoraba aquello, sabía que este género plantea enormes dificultades para su realización práctica en los escenarios. Estos problemas son mencionados por el propio autor:

Il est évident que “Cette clairière” sur laquelle on débouche, ce nouveau “genre”, nous pose d’énormes problèmes pratiques et théoriques à tous les niveaux et sur tous les terrains... il y a de nombreuses questions qui se sont

³⁶² Véase los diferentes comentarios del propio dramaturgo en la prensa tanto nacional como internacional.

³⁶³ EL GAMOUN, Ahmed ,op.cit, p.55.

posées et qui se posent encore et elles sont loin d'avoir trouvé des réponses....³⁶⁴.

Sin embargo, al mismo tiempo, este teatro basado en la enfatización de lo sugerente, proporciona una mayor libertad al director puesto que le permite diversificar los recursos técnicos de que dispone para intentar transmitir el valor espectacular encerrado en las palabras. Y A.Alloula, sin lugar a dudas, se ha encontrado casi siempre con un equipo: actores, técnicos, administradores etc... que, como confiesa en sus memorias³⁶⁵, ha sabido encontrar la fórmula más adecuada para realizar con éxito las exigencias de la puesta en escena de sus obras. Basta para comprobarlo, la expresiva escenografía no sólo de “laýwad”, sino de “Laqwal y al Liṭam”, o incluso de las primeras obras representadas “El jobza” y otras obras del mismo dramaturgo.

A.Alloula daba a escuchar una balada, un cuento, bajo modos particulares de disposición teatral, e invita al público a crear, a recrear con él su propia presentación durante el desarrollo del espectáculo. Sugiere al espectador y esta sugerencia le lleva a mirar la vida con los ojos de su corazón y de su inteligencia, con los ojos de su experiencia. El dramaturgo, en una de sus entrevistas, hace señalar que:

Le spectateur acquiert un nouveau statut qui interpelle ses capacités d'abstraction, d'imagination, de fantaisie et de créativité, ainsi qu'une grande sensibilité auditive³⁶⁶.

En sus últimas presentaciones, hemos notado- como espectadores- que el dramaturgo trabajaba sobre las capacidades de abstracción, las capacidades auditivas,

³⁶⁴FETMOUCHE,Omar,op.cit. p.41.

Traducción :Es evidente que este espacio en el que desembocamos, este « género », nos plantea enormes problemas prácticos y teóricos a todos los niveles y en todos los campos...Hay muchas preguntas que se plantean y que siguen siendo planteadas sin hallar respuestas.

³⁶⁵ Véase las diferentes entrevistas del difunto.

³⁶⁶FETMOUCHE,Omar,op.cit. p.41.

Traducción :El espectador adquiere un nuevo estatus que pone de manifiesto sus capacidades de abstracción, de imaginación, de fantsía y de creatividad, además de una sensibilidad auditiva mayor.

las capacidades de entendimiento, de imaginación, de fantasía, de creatividad, todas ellas heredadas, y más o menos vivas, que alberga nuestro pueblo.

Para averiguar lo dicho, intentamos analizar-aunque brevemente- el drama “Laýwad” poniendo de relieve- a través de la presentación- toda esta renovación estética aportada al teatro contemporáneo.

3.1. Presentación de la obra

“Laýwad” significa en su sentido literal « Los generosos ». En cierta medida resume la idea central, la esencia de la obra. Es un fresco de la vida cotidiana o de algunos momentos de la vida de las masas laboriosas, de las pequeñas gentes, de los paisajes « humanos » de todos los días. Este fresco cuenta y revela precisamente cómo estos « anónimos », estos « humildes », estos « inadvertidos » o dejados aparte son generosos, cómo asumen con optimismo y profunda humanidad los grandes problemas de la sociedad, por su puesto dentro de sus límites.

Laýwad recibió en el primer festival del teatro profesional, en octubre de 1985, el premio al mejor espectáculo, al mejor texto y el primer premio de interpretación masculina para Sirat Boumediène- muerto también-³⁶⁷. Una mención especial del jurado le fue otorgada también en las jornadas teatrales de Cartago en Noviembre de 1985.

En cuanto a la estructura general, la obra agrupa tres temas dramáticos entrecortados con cuatro canciones. Cada elemento de la obra es autónomo en cuanto a la temática y el todo se integra con lo que llamaríamos “elementos fundamentales de contenido”.

Es un espectáculo muy largo, más de tres horas que no se notan en nada por lo maravilloso que se desfile ante los ojos del espectador.

Partiendo de esta observación, uno se puede interesarse a lo “maravilloso” de esta presentación preguntándose por todo lo que engendra esa maravilla y en qué este drama pertenece al género “halqa”.

³⁶⁷ Actor muy activo y uno de los pilares del teatro de Orán.

Para satisfacer este interés -al menos parcialmente- intentamos esbozar los diferentes elementos constitutivos que contribuyen, implícita o explícitamente, en dar un aspecto festivo a la obra de A.Alloula.

Señalamos de antemano que la representación de este drama por diferentes lugares obedecía a las estructuras disponibles. A.Alloula adaptaba el espectáculo añadiendo o eliminando cosas para enriquecer su experiencia y mejorar su presentación.

3.2. Estructura

La estructura temática de este drama-como lo señalamos anteriormente- refleja todos los ingredientes de este género teatral por la presencia-primero- del “guwal”-el narrador- que es un elemento clave de la “halqa” y a él solo le debemos esa denominación-aludimos a la “halqa”. Al lado de éste, la división de la obra en temas diferentes pone de manifiesto los diferentes tipos de la”halqa”.

3.3. El narrador

En los últimos trabajos de A.Alloula y sobre todo en “Laywad”, el “guwal” es el que inicia cada uno de los temas constituyentes del drama. En efecto, la presencia del narrador-o narradores- es muy notable a lo largo de la presentación cuyos roles cambian según las necesidades de la puesta en escena.

A.Alloula hacía de este personaje el pilar de su drama-como en la”halqa” tradicional- atribuyéndole, a demás de su papel de narrador, otros roles tan importantes como el primero haciendo de él, así, el personaje clave de la presentación.

En “Errabuhi Laâbib”, el primer tema de este drama, A. Alloula intentaba esbozar un panorama general del resultado de su experiencia. Por la voz del “guwal”, el dramaturgo iniciaba su espectáculo basándose en la fuerza del verbo que representa el instrumento privilegiado para poner de manifiesto todos los elementos constitutivos de la representación: decoro, música, iluminicidad, etc...

في ختام الدراسة خاد الربوحي لحبيب الحداد موقف ودبر على حل للنجدة نظم حلقة تضامنية ودخل معاه الشبان في العملية. عادوا كل يوم وقت المغرب يلموا كل ما يحصلوا عليه من مأكولات. لحم. دجاج. عظام. قمح. نخالة. خبز. حشيش. خضرة. فاكهة وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريرا للحديقة يتشبط و يتلبد المغبون باش يفرج على المسجونين أكثر من أشهر وهو يجيبلهم في الماكلة. في المهمة داخل الجنان يلتزم عليه يجري و يتختل من وراء الشجر خوفا إذا العساس اللي يبات يحضي يلقفه وتفشل الحركة. الحيوان والفوا الربوحي لحبيب الحداد، عادوا يحبوه ويشموا ريحته من بعيد، عادوا كل ما يوصلهم يفرحوا بيه ويرحبوا بيه أحسن رحاب. الطاووس تفتح كالمراوح كعالتها وترسم بريشها الملون لوحات عجيبة. الببغاء ينطق بأهلا... أهلا... أهلا... أهلا مدوي الجو. القرد يشطح زاهي ينقر ويدير كمبعر ايس في السماء والبط... البط يوقوق كأنه قايم بتصفيقة حارة.³⁶⁸

En esta presentación y, por la voz del narrador, se ponían de manifiesto todos los componentes de la “halqa”. Notamos, primero, el uso de la tercera persona que es propio a la narración; la presencia del término « حلقة » -halqa- significa que realmente se trata de este género y que, todo lo que ocurre en este drama pertenece a este tipo de teatro. Otro elemento que expresa la “halqa” lo encontramos en la presencia de estos animales que animan el parque como en un verdadero “zoo” y sobre todo lo que el mono presentaba como cuadros muy significados.

En la “halqa”, el narrador jugaba con las vueltas porque le era necesario captar la atención y retener a su audiencia. De espaldas, cuando comunicaba con unos espectadores del círculo, el narrador eliminaba toda relación comunicativa directa y global contentándose del verbo. Al ponerse de cara a los espectadores, notábamos la mímica y la expresión corporal que hacían su aparición de nuevo. Esta alternancia

³⁶⁸ ALLOULA, Abdelkader, laýwad, obra inédita

Traducción nuestra : Al terminar su indagación, Errabuhi el herrero imaginó una solución para salvar a aquellos animales : organizó un grupo de solidaridad en el que se metieron todos los muchachos del barrio. Cada día, por la tarde, recogían de todo lo que encontraban : carne, pollo, huesos, trigo, salvado, pan, hierba, verdura, fruta. Al anochecer, Errabuhi se introduce en el parque con sigilo, se agarra a la tapia, y se esconde el pobre hombre para atender a aquellos cautivos. Eso, durante todo un mes. Cada vez que se encuentra en el parque, tiene que correr a esconderse detrás de los árboles para que no le pille el guarda y le haga fracasar en su estrategia.

Los animales se familiarizaron con Errabuhi, y cuando oían su presencia le daban la bienvenida manifestando su alegría. El pavo real desplegaba su abarrigada cola, como un abanico ; el papagayo gritaba : ¡hola... ! ¡hola !; el mono daba cabriolas y el pato ; el pato lanzando su « uac-uac » parecía aplaudirle.

era importante porque era muy útil para el espectador pasivo a quien intentábamos sacudir para que hiciera un esfuerzo y no se contentara de una contemplación pasiva.

Para modernizar su experiencia, el dramaturgo repartía unos roles- propios al “guwal” tradicional- entre unos actores capaces de desempeñar éstos según una disciplina y armonía muy expresivas y que no se alejaban de las convenciones de la “halqa”.

La importancia del narrador en el desarrollar de este género la notamos en una “alabanza” del gran dramaturgo marroquí tayab Sediki:

*Tu nous as appris notre métier... avec un simple bâton et rien d'autre, que tu transformais comme l'exigeait le contenu du récit. Il en arrive à être la branche verte d'un arbre et à devenir une ombrelle ou un rapide coursier pour être, soudain, sabre qui blesse ou plume qui écrit ce qui arrive... Loué sois-tu, oh vieux conteur, toi qui sors de toi-même chaque soir!*³⁶⁹

3.4. El escenario

Primeramente nos interesa ocuparnos del escenario, la primera realidad de la convención teatral que se presenta ante el espectador al levantarse el telón. Este espacio, además de ser la base imprescindible sobre la que se construye la acción contiene también las estructuras fundamentales de referencia que le van a permitir al espectador decodificar su significado.

En el drama “laýwad”, A.Alloula no sale de la línea trazada por los cultivadores del género “halqa” evitando todo decoro atractivo susceptible desorientar al espectador del contenido real de la representación. “*Pour les décors, il n'est plus question d'illustrer des lieux dans la mesure où nous cherchons surtout à les créer dans la mémoire créatrice du spectateur, non sur la scène*”³⁷⁰.

³⁶⁹ SEDIKI, Tayeb, en LOUASSINI, Zouhir, (1992): *La identidad del teatro marroquí*, ed. Adhara s.l. Granada. p.103

Nos has enseñado nuestra profesión....con un simple bastón y nada más, que transformabas, según el contenido, en una rama verde de un árbol, a ser una sombrilla o un corcel rápido, para ser, de repente, una espada que hiere o una pluma para escribir lo que ocurre...Alabado seas, viejo narrador, tú que, cada tarde, provienes de ti mismo.

³⁷⁰ ALLOULA, Abdelkader, op.cit. p 13

En el escenario, al levantarse el telón, el espectador no verá, a lo largo de la representación, sino que unas rejas y un sol pasivo-dibujado- que parece alumbrar una tarima en forma de polígono y unas cajas cuyos usos son múltiples y que acompañarán el espectáculo hasta su fin.

Tanto para la construcción de la acción como para la estructuración de su significado y consiguiente decodificación, resulta absolutamente decisiva la delimitación de ese espacio.

Si en el teatro aristotélico escenario y sala de espectadores (patio de botacas, palcos, etc.) son dos espacios bien delimitados cuyos respectivos protagonistas, actores y público, a la hora de la representación contribuyen bien a delimitarlo fingiendo mutuamente ignorarse casi por completo hasta llegar a los aplausos o saludos del final; en el teatro de A.Alloula, la cuarta pared que separa a los actores de los espectadores es derribada completamente. En efecto, en uno de los espectáculos presentado por el dramaturgo, la « halqa » nos ofrece un espacio único en que los artistas se confunden con los espectadores.

3.5. Fusión del espacio del actor y el espacio del espectador

« Laywad » que tenemos que analizar en relación con el tema del espacio « halqa », nos suministra el ejemplo mejor de este procedimiento de fusión. Apenas los espectadores entran en la sala, y antes de que comience en el escenario la acción dramática, se convertían de ciudadanos particulares en público de teatro por el asalto de los actores que, desplazándose por todas partes del teatro, se confundían con los sorprendidos espectadores poniéndoles en el ambiente festivo del drama. Al mismo tiempo, el ambiente de fiesta³⁷¹ de esa noche se complementa, intensificando su efecto, por la presencia entre los espectadores de otros personajes que se ponían en

³⁷¹ Pensamos en lo que dijo Goethe en una de sus entrevistas y que F.Wagner reproduce en su obra « Teoría y técnica teatral », op.cit. p121. « Poesía, pintura, canto y música, arte teatral, y tantos más: Si todas estas artes y encantos de juventud y belleza se unen en una sola noche en forma importante, entonces resulta una fiesta que no se puede comparar con ninguna otra.

ronda, escuchando al narrador. Los espectadores se encontraban participando en una fiesta, codo con codo con los artistas que, poco después, se convertían en actores de otra fiesta. Cuando esa otra fiesta comience en el escenario los espectadores habrán ya empezado, en realidad, a participar en ella, a ser envueltos en su atmósfera, en su mismo espacio físico. La fiesta que van a presenciar será una prolongación, a la vez que una proyección, de una fiesta común a actores y espectadores. Un primer nivel de fusión o de coincidencia en lo mismo -la fiesta- de sala y escena queda ya establecido apenas se entra en el teatro. Éste, sin distinción de escena y sala, queda constituido como el lugar público de una fiesta común a actores y espectadores, sin ruptura ni discontinuidad entre los espacios del uno y del otro. Esos espectadores no son ya espacio semántico neutro, pues, vistos desde su punto de vista, no terminan al pie del escenario, sino que suben a él convertidos en activos participantes; y, vistos desde el punto de vista del actor, son la prolongación de ellos que descienden desde la escena y atraviesan la sala del teatro. Esta segunda fusión física elimina la ruptura o la oposición entre los dos puntos de vista y, consecuentemente, entre el espacio del actor y el espacio del espectador.

Además de estos dos signos visuales de fusión entre los dos espacios, elegidos entre varios otros de la misma índole, hay otros signos de fusión auditivos y de acción, a los que vamos a referirnos brevemente.

En el escenario, paseando por los espacios donde están encerrados los animales- los actores se ponían detrás de las rejas convirtiéndose en animales ; imagen reforzada por la voz del narrador-, Errabuñi Lañbib teme ser sorprendido por el guarda del área zoológica pidiendo a los animales más discreción y tranquilidad. Mientras lo vemos discutiendo, apareció el guarda, bastón- símbolo muy pertinente- en la mano y voz amenazada :

العساس:

أوقف...أوقف...أحبس كما راك...قلت لك أوقف وارقد يدك للسماء... غير بالسياسة...أرقد أرقد³⁷²

³⁷² ALLOULA, Abdelkader, Laýwad, op.cit.

Traducción : Párate... párate... No te muevas... te digo párate y levanta las manos... Despacio... Arriba, arriba.

Asistimos, en presencia de los animales,³⁷³ a un diálogo muy duro entre los dos personajes : uno acusa y otro se defiende ; uno tranquilizador y otro desconfiado :

العساس:

صار أنت هو مول الدردبة نصف براد شيبنا وليعنا...
أنت وحدك هنا والللا معاك آخرين...

الحبيب:

من غير هذو ققط و كلاب الحومة اللي في جرتي متبعين ريحة
المرقاز ما كان حتى واحد في الجنان معيا...

حط مطرقك وقرب تين تكلموا بالعقل ونتفاهموا.

العساس:

نعام باغي تخدعني راك غالط... السي الهاشمي اللي واقف
قبالتك ما ينباع ما ينشري...³⁷⁴

Oimos un extraño y mezclado ruido que proviene del escenario ; un ruido por voces múltiples. Ambos signos- diálogo y ruido -, al actuar simultáneamente sobre el espectador, establecen una relación entre guarda- carceleros y ruido, englobando dos dimensiones -la militar-represiva y la amabilidad-ritual- de un momento de existencia histórica.

También, al iniciar este drama, tenemos – como espectadores- la oportunidad de sumergirnos en la imaginación escuchando una de las canciones en que el dramaturgo nos sugería su técnica formal. El narrador nos proponía familiarizarnos con la figura del basurero que estaba subiendo la calle después de haber cumplido

³⁷³ Cuando hablamos de animales o citamos un decoro cualquiera, esto lo aprendimos únicamente por el narrador que nos describe el ambiente general en que se desarrollan las acciones.

³⁷⁴ ALLOULA, Abdelkader, laywad, op.cit.

Traducción:

El guarda: He aquí al autor de todo este embrollo. ¿Y este medio hombre es quien nos ha hecho sudar tinta? ¿Trabajas solo o tienes gentes a tus órdenes ?

Errauhi : A nadie más que a estos gatos y perros que me siguen, atraídos por el olor del merguez. No hay nadie conmigo en este parque.

Suelta ese garrote y ven aquí, vamos a hablar con un poco de juicio.

El guarda : te equivocas si pretendes engatusarme, el señor El hachemi aquí presente es incorruptible.

con sus obligaciones profesionales. Un hombre atravesaba el pasillo central de la sala y subía una de las cuestas que daban al escenario. Llevaba una escoba y una caja. Cuando llegaba arriba se sentaba, líaba un cigarrillo, se lo colocaba en la oreja, cogía su escoba, la ponía al lado y continuaba su camino. Quien lo estaba mirando ha seguido el camino que va de la sala al escenario. Pero antes de quitar las planchas ha mirado, como si se tratara de un solo espacio, al público y a uno y otro lado de los pasillos. Parece que ha puesto la escoba y la caja para nosotros, que miramos.

علال الزبال ناشط ماهر في الكنيس
حين يصلح قسمته و يرفد وسخ النس
يمر على الشارع الكبير زاهي حواس
باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس
يرشق قارو مبروم تحت الشاشية
.....
ويطل من بعيد في الحوانيت للسلعة المفروشة
كأنه يراقب في المليحة والمغشوشة³⁷⁵

Pero, en seguida, nos damos cuenta de que no estamos solos, de que no somos los únicos que miramos. La presencia de las mercancías y su mirada admirativa sugiere la presencia de vendedores/compradores. Nos encontramos todos -esas gentes y nosotros- en el mismo espacio de una acción y de un recelo colectivos, puntuados por gritos, ruidos.

Otra imagen, última que vamos a mencionar. En el tercer tema titulado « ýalül lafhaymi » y en un momento de extrema tensión, todos los empleados del hospital- y

³⁷⁵ ALLOULA, Abdelkader, Laýwad, trabajo inédito.

Traducción

Allal, el basurero, es un maestro de la escoba

Ya limpio su sector t retiradas las porquerías

Enfila la calle mayor, muy contento

Para relajarse tras la fatiga y huir de la ansiedad

Se prepara un cigarrillo liado que lleva bajo el gorro

Escudriña de lejos la mercancía en los mostradores de los almacenes

Como quien quiere distinguir la paja del grano.

siempre por la voz del narrador- aclaman y gritan con violencia por al rededor del sitio destinado a depósito de cadáveres.

لحقوا وحود من الفرع النقابي والخلية معاهم الشرطة...لاحقوا بعدهم وحود من الأدارة...أقوى الشعب...شرطي خرج من تحت الحزام الخزرانة وقال وين هو الميت ألي داير ثورة؟...³⁷⁶

Las luces de la sala se encienden de pronto. Desde el espacio del público, unido por la luz al espacio escénico, actores que estaban invisibles entre el público, como éste estaba invisible en la oscuridad de la sala, se levantan para palmatear en los pasillos, al mismo tiempo que los actores del escenario aplauden, fundidos sala y ciudad en un solo espacio teatral.

3.6. La iluminación

Esta dimensión visual y plástica del teatro de A.Alloula se consigue básicamente por una sugerencia de luces que desempeña distintas funciones y que constituye el principal sistema para generar su espectáculo dramático.

La “halqa” es un espectáculo diurno y su representación de noche es caso raro por no decir inexistente. A.Alloula expresa esta situación por la presencia permanente del sol -pintado- en el escenario para reflejar este período temporal.

En la mayoría de los casos, la acción se desarrolla en una penumbra y centra la atención por medio de los focos indirectos o diluye los contornos a través de las sombras que producen las velas. Es frecuente que los cambios de escena se acompañan también de modificaciones de la iluminación y, sobre todo, destacan los momentos de las ceremonias en los que la luz es una continua explosión de resplandores muy vivos que rompen la penumbra y potencian las imágenes chocantes y sorprendentes.

³⁷⁶ ALLOULA, Abdelkader, laʿuad, trabajo inédito.

Traducción:Acudieron varios miembros de la sección sindical y de célula del partido, seguidos de policies. Luego llegaron los de la administración, la muchedumbre aumentaba. Una policía empuño la porra que le colgaba del cinturón y dijo : «¿A ver dónde está el muerto que ha armado tanto follón? ».

La luz se convierte así en un elemento fuertemente expresivo con el que se busca destacar la acción más representativa tanto creando focos de atención en la escena como generando un clima mágico y de misterio que envuelve a los personajes o resaltando el matiz orgiástico y deslumbrante de las ceremonias. A la manera de la mejor estética, en las escenas del teatro de A.Alloula se destacan líneas de luz entre sombras y oscuridad para dibujar, con la disposición escénica, una imagen plástica de cada cuadro que se muestra de esta manera con toda la fuerza de una imaginación productiva y maravillosa.

La luz también le sirve a A.Alloula para crear diversos centros de atención en el escenario jugando, en algunas ocasiones, con efectos metatrateales. En *Menuwar* y *Akli*, por ejemplo, al inicio de la segunda parte, los personajes se distribuyen en grupos independientes por la escena, y los focos de luz van creando centros de atención en los que intervienen los personajes mientras los demás, en penumbra, quedan momentáneamente paralizados.

3.7. Efectos sonoros

Como la iluminación, los efectos sonoros de A.Alloula potencian el significado esperpéntico y espectacular de la obra para sumergir al espectador en la magia del misterio. El escenario se convierte en un espacio donde todo cabe o se sugiere. Los ruidos, procedentes de los más diversos orígenes, acompañan el transcurrir de la acción destacando los momentos más sobresalientes y creando un clima de irrealidad y fantasía.

El sonido, como la luz, casi nunca aparecen de forma gradual sino que irrumpen en la escena para generar en el espectador una cascada de sorpresas y sustos que impiden la más mínima escapatoria, de tal manera que nadie se puede evadir de la contemplación. El teatro de A.Alloula «despierta» los sentidos introduciendo al espectador en las garras de las sensaciones más sobrecogedoras.

Otro efecto sonoro muy utilizado por A.Alloula para incrementar la sorpresa y el aire religioso del segundo tema de la obra es la evocación divina.

La evocación divina, además de indicar el clima nocturno, sugiere el desasosiego del misterio. Este sonido se vincula también con la simbología mítica y bifurca su significado en un doble plano: por un lado evoca la posición de todo lo que está suspendido entre el cielo y la tierra -y de ahí su símbolo de comunicación con lo divino-, pero por otro, es también reflejo de lo subterráneo y sirve para evocar a los muertos.

Junto a esto, A.Alloula emplea los medios sonoros más extraños e insólitos para crear el clima de irrealidad y sorpresa. En el primer tema, por ejemplo, suenan silbos de alarma para anunciar la presencia de un forastero en el parque; la maestra inicia su clase en un ambiente marcado por un jaleo de sus alumnos.

La primera intervención del narrador en el drama anunciando la fiesta, se subraya con una música muy propia al estilo “Alloula” que acompaña las intervenciones del narrador. La presencia de un ser vivo en el lugar donde guardamos a los muertos se anuncia también con el sonido de una bocina y el correr de *ÿalul* el reflexivo por todas las partes del hospital. Y, en la misma obra, la frustración final se indica con el alejarse, hasta extinguirse por completo de una agitación desordenada de gentes.

El clima grotesco se incrementa con la constante utilización de nombres del mundo animal que sugiere al espectador casi una caterva inagotable de balidos, maullidos y demás «voces» de animales. Con todo ello, A.Alloula genera una especial disposición acústica que alcanza el tono más extravagante, absurdo y surrealista. En *Errabuñi laħbib*, por ejemplo, se oyen varias veces los maullidos de los gatos, los ladridos de los perros y el “aplauaso- imagen que se obtiene por el movimiento de las alas-” de los patos.

³⁷⁷ ALLOULA, Abdelkader, *laÿwad*, trabajo inedito.

3.8. La música

Destacamos de una forma especial el efecto sonoro musical porque en el trabajo de A.Alloula desempeña un papel clave para la comprensión de su teatro como espectáculo completo. La música no funciona sólo como el acompañamiento tradicional a los momentos claves sino que casi adquiere entidad por sí misma y potencia de una forma destacada el discurrir de la acción. Por otra parte, la música expresa el sentir popular y enfatiza el discurrir de la procesión, el rito y la ceremonia. Ya en esta obra, A.Alloula insiste en el papel fundamental de la música que debe dilatar la acción y convertir la obra en un desfile en el que se destaque el ambiente festivo y jovial. El texto puede ser musicado, convertido en canción o melopea, e igualmente desarrollado en improvisaciones o en añadidos marginales.

Este profundo conocimiento de la música se refleja en su teatro de una manera constante y no hay obra en la que A.Alloula no pretenda potenciar el clima de misterio, de sorpresa y de magia por medio de los acordes musicales. Pero como buen director sabe cuál debe ser la música apropiada para cada momento y la importancia que debe darle para conseguir el mayor efecto espectacular.

En otros casos, el papel de la música se relaciona directamente con la manifestación de lo popular-el uso del “galal”³⁷⁸ y los sonidos se toman de composiciones muy conocidas que incrementan el sentido festivo del teatro. Como en los encuentros tradicionales, el pueblo participa activamente en el espectáculo a través de la música y en ella expresa los ritmos ancestrales.

Esta mezcla de músicas que funde los momentos clásicos del arabo con la explosión de lo popular constituye, sin lugar a dudas, la manifestación sonora más destacada de la eterna dualidad entre lo culto y lo popular que caracteriza todo el teatro de A.Alloula.

A.Alloula elige siempre la música más apropiada para cada obra; él conoce muy bien todos los ritmos y sabe cuál es el sentir que cada uno transmite. Nada queda al azar. La creación del espectáculo total engrana perfectamente todas las expresiones del teatro- palabra, escenografía, ritmo, iluminación, música...- para que el espectador

³⁷⁸ Especie de banderete propio a la región oeste de Argelia, es un tubo de medio metro con un trozo de cuero en una de sus extremidades.

contemple la obra como un conjunto armónico en el que todos los aspectos se acoplan entre si y envuelven completamente al espectador.

Un aspecto fundamental que se debe resaltar entre los aspectos sonoros y que potencia el sentido del espectáculo en relación con lo popular y festivo, es la constante inclusión, en casi todas las obras, de narradores y canciones. En esta línea, *Laÿwad*, se construye toda ella bajo los efectos de la música con frecuentes canciones interpretadas por los mismos personajes y acompañadas por diversos instrumentos, entre los que destaca nuevamente la flauta.

3.9. Las telas

En muchas de las obras, A.Alloula imagina el mundo del misterio desplegando por el escenario un abanico de telas, flotantes y ligeras, que representan la ondulación intangible de lo mágico y ocultan tenuemente la tentación escondida. Por otra parte, las telas crean sobre el escenario una sensación de ligereza, de que lo oculto puede descubrirse con un suave tirón y dejar al descubierto la realidad.

Para una imagen más expresiva de la iluminación, A.Alloula exponía una serie de telas de diferentes colores simbolizando los rayos del sol para completar la presencia de este último en el escenario. En “*Laÿwad*”, la utilidad de las telas usadas es múltiple, son de diferentes colores con una cierta armonía con los rayos del sol.

3.10. El vestuario

La imaginación desbordante de A.Alloula se plasma en figuras concretas en el momento de dibujar en el escenario el vestuario de los personajes. Viendo los dibujos que pintan los personajes del primer cuadro, los que aparecen en el último, podemos descubrir cómo A.Alloula despliega un fabuloso mundo de imágenes retrospectivas, populares y muy significativas que se conjugan perfectamente con todos los demás aspectos escenográficos que estamos viendo. No hay límite para la inventiva.

La presencia de estos personajes cuyos trajes refejan lo árabo-musulman, contribuyen notablemente a la dimensión espectacular del teatro y sus figuras se engrandecen ante nosotros y nos asombran por medio de una riqueza de vestuario

verdaderamente sorprendente. Los ejemplos podrían multiplicarse porque en casi todas las obras A.Alloula insinúa figuras extrañas, ataviadas con los vestidos más expresivos y plagadas de elementos que distorsionan y ocultan el más mínimo realismo de la imagen.

Es frecuente que A.Alloula potencia el sentido espectacular de la aparición enmarcando al personaje en diferentes cuadros, como la señora de la puerta – 2°cuadro-, lo que destaca su figura e incrementa la dimensión esperpéntica del personaje.

في وجهك ما تقول والو على خاطر تحبك ولكن من بعد تخرجها في...
شوفي...شوفي...كيفاش راها واقفة عند الباب...كالجندي...معصبة عوجي على راسها وداركة
على الخيزرانة³⁷⁹

Es frecuente también en A.Alloula que los vestidos se acompañen de los más diversos objetos, generalmente colocados en las manos como aditamentos burlescos y casi siempre en relación directa con el significado del personaje en la obra.

النهار الأول نبهني المسكين شافني دهشان عاد كيف خارج من البادية قال لي المطرق دير
على الدراع. هكذا خليه معتق كالقائد واللا الصماصري ما تحكمش هكذا كالراعي تخلع
الدراري...³⁸⁰

3.11. Artilugios mecánicos

Muy en la línea del teatro de vanguardia, A.Alloula, por la voz de los narradores, es muy dado a incluir en sus obras diversos artilugios mecánicos que cumplen una doble función escénica: por un lado, ridiculizan la adoración que la actual civilización siente por la técnica presentándonos aparatos absurdos y disparata-

³⁷⁹ ALLOULA, Abdelkader, trabajo inédito.

Le tiene a usted mucho cariño y no me va a decir nada delante de usted, pero después me lo har' a pagar caro. Mire ! Allí está, firme ante la puerta, como un soldado. Lleva el pañuelo ceñido a la cabeza, de cualquier manera, y está apoyada en el bastón.

³⁸⁰ ALLOULA, Abdelkader, op.cit.

Al principio, como acababa yo de llegar del campo y estaba muy despistado, me hizo una observación : » Deja el bastón colgado a tu brazo, como si fueras un caid o un tratante de ganado. No lo cojas como un pastor, que asustarás a los chicos.

dos que, a veces, se desmandan o poseen cualidades negativas que dañan para provocar la sorpresa y generar el absurdo. Este es el caso, por ejemplo, de “Sakina” víctima de las máquinas y de la materia usada en la fabricación de los calzados.

جوهرة المصنع سكينه المسكينه
زحفت أخلاص ما تقدر توقف على رجليها
ما تبرى ما ترجع الخدمة الأخذية
سموم اللصيقة هما أسباب البلية³⁸¹

Pero por otra parte, algunos de los artilugios mecánicos esconden una feroz crítica al mecanicismo ideológico, a la incapacidad de tener ideas propias y someterse a las establecidas como una máquina se somete al dictado de quien la maneja. Así lo podemos ver, por ejemplo, en la canción intitulada “Mansur”. Este macánico siente mucho su separación de las máquinas después de haberle jubilado.

نعطي سرك للشباب نخليه له محسمة
باش يطوغك بسرعة و يقودك كالبهمة
ينغلب عليك الشاب ويقيسك ردمة³⁸²

³⁸¹ A.Allola, op.cit.

La joyita de la fábrica, la pobre sakina,
paralítica del todo, no se puede tener de pie,
No se va acurar nunca y no volverá a fabricar zapatos
Los venenos de la goma tienen la culpa de que esté lisiada.

³⁸² A Alloula, op.cit.

La contaré a ese joven tus secretos, se los meterá en la cabeza
Para que cuanto antes te dome y le guie como a un animal
El joven te someterá y te dominará por completo.

Conclusión

Al iniciar esta indagación nuestro objetivo final había sido poner de manifiesto las diferentes aportaciones renovadoras que conoció el teatro contemporáneo en el nivel del “triángulo de fuerza”.

Al finalizar ésta, podemos relacionar esta ascensión renovadora con el cambio del entorno socio-político en que se desarrolla. En las últimas décadas del siglo anterior, todas las formas de expresión artística van a experimentar una mutación y un desarrollo impresionante que convertirá este período en un mayor laboratorio de experimentaciones y creaciones que haya conocido la cuenca oeste mediterránea.

Con mucha convicción hemos notado que los artistas de las últimas cinco décadas del siglo XX fueron artistas especializados tanto en su temática como en su técnica.

Hablando del tema, podemos afirmar que el teatro contemporáneo, al fin es un fenómeno de la cultura que vivimos, se encuentra recorrido por una multiplicidad de tendencias tan numerosas y complejas como la sociedad que le sirve de base.

Antonio Buero vallejo había comprendido que el gran tema del teatro es el hombre. Y la situación del hombre, pequeña célula naufragante en la sociedad de multitudes, en bastantes ocasiones ha sido interpretada por el teatro a través de enfoques parciales que si poco servicio la hacían.

De cara a tal situación, era imprescindible por el dramaturgo español- aludimos a Buero vallejo-buscar otras vías e imaginar otras soluciones para un estudio global del “hombre”. Este recurso lo encontró en la vuelta a los valores y, a una práctica real del papel del teatro.

La vuelta a los valores permanentes del teatro supone una vuelta al tema del hombre, tomado en su condición de totalidad y proyectado hacia la sociedad tecnológica del futuro.

Buero vallejo siempre buscó con sus dramas concienciar al espectador y hacerlo pensar, procurando distanciarlo del elemento anecdótico; para ello se fijó en los incipientes medios de comunicación de masas que la recién nacida Sociología empezaba a utilizar con fines políticos: la radio, el teatro e incluso el cine, a través de los cuales podía llegar al público que pretendía educar. Su meta fue alcanzar un

cambio social que lograrse la liberación del pensamiento y el comportamiento del Hombre. Ese propósito lo abordó tanto a través del ámbito intelectual como del estético.

En el teatro de Buero Vallejo, hemos encontrado respuestas a la mayoría-por no decir la totalidad- de las preguntas planteadas en parciales anteriores. El dramaturgo supo, y de una manera muy astuta, ponerse al lado del « Hombre ». Por él y con él, había trazado un camino nuevo durante las últimas décadas-del siglo anterior- dando sugestivos pasos de acercamiento hacia ese sueño, tan largamente acariciado por amplios sectores de la conciencia humana, que es la creación del ciudadano mundial. Y no es menos cierto que una configuración del hombre a escala planetaria empieza a perfilarse en nuestro horizonte histórico. Hacia él estamos avanzando, bien que con retrocesos dramáticos y fracasos ejemplares.

Esta renovación no era puro azar sino el fruto de toda una experiencia viva y vigente en su mente. En efecto, todos los momentos durísimos sufridos por Buero Vallejo en el banco de los vencidos se reflejan en sus dramas explícita o implícitamente bajo forma de símbolos para evitar la censura impuesta en aquel entonces.

Historia de una escalera no es sino que la “historia” de España en un pasado muy cercano y un futuro proyectado desde un presente amargo.

En el teatro de Buero Vallejo, el dramaturgo busca la verdad en toda su desnudez, sin despreciar a los artistas más hirientes. Y se ha asomado valientemente a los hombres de todas las latitudes.

En cuanto al lenguaje, compartimos las conclusiones a las que ha llegado J.M.Barrajón después de haber analizado ciertos aspectos del lenguaje nieviano, se resumen en cuatro aspectos principales:

1. Existencia de una permanente actitud transgresora que abarca tanto a los temas tratados como a las formas que los expresan. Nieva busca romper las barreras que separan el mal del bien, y se sitúa en el terreno de la culpa, de lo mágico desconocido, donde se debaten y coexisten todas las potencias y pasiones del alma humana. El conflicto surgido es radicalmente irresoluble, y, ante él, sólo cabe trascender la norma y colocarse en un terreno superior que todo lo abarque y comprenda: la culpa. No

obstante, la culpa es tragedia, debate imposible cuya salida o escapatoria, en Nieva, no es la resignación ni el suicidio, sino la risa, la distorsión humorística de la realidad, la cual, a su vez, no se limita a lo meramente tangible, sino que, por el contrario, se concibe como suma de lo lógico y lo absurdo, de lo cierto y lo soñado. Frente a Antonín Artaud o Georges Bataille, autores con los que Nieva participa de no pocos de sus postulados, nuestro autor elige como solución al conflicto humano, la risa. Su teatro, fiel espejo de esta concepción vital, y en el que existe un empeño deliberado en mostrar las pasiones oscuras, en darles rienda suelta, tiene en la risa su solución más eficaz, hasta el punto de constituir una de las más importantes constantes de la poética nieviana.

2. El conflicto al que acabamos de aludir, y la solución dada al mismo, se reflejan en la utilización y creación de un lenguaje roto y nuevo, expresión de otra constante nieviana: su inequívoca actitud barroca, entendido el término barroco como actitud vital y artística caracterizada por el afán de la ruptura sistemática, de los contrastes violentos, de la continua exageración. En esta tarea, Nieva se vale de la más rica tradición artística del Barroco, al tiempo que, como Quevedo, Góngora, Gracián, toma prestados procedimientos provenientes de los llamados géneros vulgares (el sainete, la zarzuela, el folletín, el chascarrillo, en el caso de nuestro autor), y los canoniza mediante la recreación de éstos en una poética propia, cuyo principal objetivo es desautomatizar el lenguaje.

3. Este lenguaje desautomatizado viene caracterizado por las continuas rupturas de sistema, por la creación neológica, por la ilogicidad de las asociaciones, y, sobre todo, por aquello en lo que más hincapié se ha hecho en este estudio: por la ruptura de los registros lingüísticos. El Nieva lírico, el poeta, se mezcla y se confunde con el Nieva del lenguaje popular, de modo que en esa unión reside la esencia de su poética. Si, como arriba decíamos, la risa es la salida que Nieva ofrece al conflicto de la existencia humana, la fusión de registros lingüísticos, diferentes es la solución transgresora a un lenguaje normativo. Por encima de las rupturas de la lógica, de los neologismos, y de la exageración y profusión verbal, la característica del lenguaje nieviano es la confusión de lo lírico y lo popular. Uno u otro lenguaje pueden ser ilógicos, hiperbólicos, excesivos, o sutil el uno y procaz el otro, pero, sobre todo, es

su fusión lo que caracteriza al lenguaje nieviano. Este es, a nuestro juicio, el logro esencial de este teatro, si bien, no recorre por igual toda la producción de nuestro autor. Así, esta ruptura es más evidente en una y no en otra. El resultado, en todas las ocasiones, es un lenguaje delicado y desgarrado a la vez, sutil y procaz, esencialmente hiriente.

4. Por último, hay que señalar el largo camino creador de Francisco Nieva. Algunas obras, como *Malditas sean Coronada y sus hijas*, han necesitado veinte años de creación (1949-1968). Muchas de las piezas dramáticas de Nieva han conocido anteriores versiones en forma de cuento. De este modo, a *El fandango asombroso* le precede *El fandango asombroso o los hombres de cuerpo entero*; a *El rayo colgado*, *El valle de Porrerito*; a *El pano de injurias*, *Balbino en la casa de las mujeres*; y a *Coronada y el toro un cuento homónimo*. Con ello pretendemos resaltar cómo la poética de Nieva responde a una trayectoria largamente meditada y concienzudamente urdida.

Y así es, en efecto: su radical novedad reside en su irrenunciable clasicidad, en la línea de tradición que arranca de Juan Ruiz y se continúa en Rojas, Quevedo, Góngora, Gracián.

A través de sus investigaciones escenográficas A.Alloula liquida el decorado ilusorio y construye elementos multidimensionales, potenciadores del juego, a los que la palabra concede su valor decisivo.

Después plantea la necesidad de romper las barreras existentes entre la sala y la escena y desleir el espacio neutro en sucesivas disposiciones cambiantes. A.Alloula se convierte de este modo en el inspirador de una gran parte de las posteriores búsquedas dramáticas.

De Kateb yacine a Kaki, todo el teatro moderno parte de él. Ello puede explicarse en tanto sus textos se apoyan en una reflexión rigurosa, de base popular, pero renovadora del espacio escénico. A este nivel escénico, los descubrimientos de A.Alloula revisten un interés siempre actual y son una vía de estudio para cualquier reflexión lúcida sobre la dramaturgia de nuestro tiempo.

Un eco muy favorable nos proviene de Francia, país reconocido tradicionalmente como precursor del cuarto arte, en que se decidió enseñar el teatro « halqa »

En su drama, A. Alloula era músico y arquitecto. Él nos enseñó que la temporalidad musical, que envuelve, ordena y regula la acción dramática, engendra al mismo tiempo el espacio donde ésta se desarrolla. Para él, el arte de la puesta en escena, en su más pura acepción, no es otra cosa que la configuración de un texto o de una música, hecha sensible por la acción viva del cuerpo humano y por su reacción a las resistencias que le imponen los planos y los volúmenes contruidos.

En los trabajos de A. Alloula podemos trabajar sobre el drama y el actor, en lugar de girar eternamente alrededor de fórmulas decorativas más o menos inéditas, cuya investigación nos hace perder de vista el objetivo esencial: La idea del dramaturgo.

Con esto, A.Alloula no sólo desbroza el camino para la comprensión de la obra renovadora de quien considera su maestro, sino que establece las conexiones existentes entre él y los hombres de teatro que iban a proseguirle. Aceptando esta preeminencia en la investigación formal del espectáculo, A.Alloula da una lección de buen gusto, inteligencia y sensibilidad. Su obra, puntualizada por la afirmación rotunda: Que desaparezcan los otros prestigios, y para la obra nueva que se nos dé un tablado desnudo, es en cierto modo la lectura a nivel de las realizaciones cotidianas, de los textos de A.Alloula. El dramaturgo se entrega a un trabajo de renovación en el que el actor se convierte en el centro, fundido en el espacio arquitectónico inmóvil formado por la escena multidimensional fija del teatro.

En « Laÿwad », A.Alloula hizo realidad muchas de las técnicas de la « halqa », que corresponden a las posibilidades de un teatro que repudia la industria y está económicamente limitado. El trabajo de A.Alloula –él lo dice– rechaza la máquina y la innovación que no tiende sino a complicar. Ama lo íntimo, en cierto modo, por ser lo único capaz de conservarse puro.

Cerramos una paréntesis para abrir otra; otra en que intentamos plantear unas preocupaciones que dominan el pensamiento humano. Hemos concluido que el teatro vive dentro del clima mental y espiritual de todo el arte contemporáneo, un arte permanentemente abierto a la experimentación y el hallazgo inusitados. Por ello, el arte dramático es sujeto a modificaciones y transformaciones que acompañan todo cambio del medio en que se encuentra. Quizá que en el momento en que estemos poniendo un punto final a este trabajo; por otros lugares, unos acontecimientos u otras visiones están borrando de un golpe todo el resultado señalado en este trabajo.

Estamos ahora andando los primeros pasos del camino y el teatro tambalea sus deseos de humanidad en estos primeros movimientos que nos definen. Ha empezado para todo y para todos la inquietante aventura de la civilización técnica, nos rodean las maquinas, el mundo descubre cada día nuevas posibilidades y nuevas rutas.

Esta última es la tarea de hoy, el tema más apremiante de nuestro tiempo. Porque si durante más de un medio siglo de historia hemos estado asistiendo al desarrollo de diversas revoluciones ideológicas, esta época nuestra, tan cercana, viva y dinámica, empieza a subordinar aquellas a la gran revolución nuclear... Aunque ciertamente se ha tratado de una auténtica evolución. La aparición de las multitudes al iniciar el siglo XXI necesitaba unos modos y medios de manifestarse que ahora nos llegan con los adelantos científicos, con la creación de esta nueva Babel a que estamos abocados.

Las preguntas, dramáticas interrogaciones algunas, nos tiemblan ya entre las manos, al borde mismo del corazón. ¿Está preparado el hombre para vivir en la nueva sociedad? O, quizá, la cuestión deba plantearse en saber si es la sociedad la que ha sido concebida y estructurada a la medida de aquél. Las cuestiones están planteadas y el teatro, dramáticamente en ocasiones, tendrá que abordarlas abiertamente.

Bibliografía

1.Obras de carácter general

Bibliografía

1.Obras de carácter general

ABUÍN, Ángel,(1997): *El narrador en el teatro. La mechación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad, capítulo III.

ALONSO DE SANTOS, José Luis,(1998) : *La escritura dramática*, Castalia, Madrid.

Al-RĀĪ Āli:“*Al Ma ra fi al-wa an al- Arab* ”,2º edi,núm.248, Agosto 1999, Kuwayt.

AL-SMIHI Abd al qadir,(1986): «*Naš at al mašra wa riya a fi al Ma rib* », ŶMṬN, Rabat.

ARRABAL, Fernando,(1991): *Pic-nic, El triciclo, El laberinto*, edi. de ,Ángel Berenguer, 13edi., Cátedra, Madrid.

ARTAUD, Antoine,(1938) : *Le théâtre et son double*. N.R.F. Paris.

BACHELARD,Gaston,(1975) : *La poética del espacio*, 2a edi., Fondo de Cultura Económica, Madrid.

BACHTARZI, Mahieddine,(1986) :*Mémoires T. III*, Entrprise Natonale du Livre, Alger.

BAĤRĀWI,Ĥasan, « *iny l y al-na al-masra bi al-Ma rib* » Afaq, núm3, otoño 1989, pp35-41.

BARTHES,Roland,(1972): *Degré zero de l'écriture*, Ed.Le Seuil, Paris.

BEN ACHOUR, Bouziane,(202): *Le Théâtre en Mouvement, Octobre 88 à ce jour*, Ed. Dar El gharb,ORAN.

BOBES NAVES, Carmen,(1997) : *Semiología de la obra dramática*, Arco Libros, Madrid.

BONNIN VALLS, Ignacio,(1998): *El teatro español desde 1940 a 1980*. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores, Octaedro, Barcelona.

BOREL, Jean-Paul,(1966) : *El teatro de lo imposible*, Guadarrama, Madrid.

BOURDIEU,Pierre,(1985): *Sociologie de l'Algerie*, Puf.

- BOUSOÑO, Carlos,(1976): *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid.
- BUERO VALLEJO, Antonio, *et al.*,(1977): *Teatro español actual*, Fundación Juan March, Cátedra, Madrid.
- CABAL, Fermin y Alonso de Santos, José Luis,(1985) : *Teatro español de los 80*, Fundamentos, Madrid.
- DESUCHE, Jean,(1966) : *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Oikos Tau, Barcelona.
- DOMENECH, Ricardo,(1974) : «*El teatro desde 1936*», en *Historia de la Literatura Española (siglos XIX .v XX)*, Guadiana, Madrid.
- DORT, Bernard,(1975): *Tendencias del teatro actual*, Fundamentos, Madrid.
- EDWARDS, Gwyne,(1989): *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*, Gredos, Madrid. (Traducción española de A. R. Bocanegra).
- ÉILVARO, Francisco,(1959) : *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*, Valladolid.
- ELIZALDE, Ignacio,(1977): *Temas y tendencias del teatro actual*, Cupsa, Madrid.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco,(1962): *El teatro social en España (1895-1962)*, Taurus, Madrid.
- GARCÍA TEMPLADO, J, (1981) : *Literatura de la postguerra: el teatro*, Cincel, Madrid.
- GUERRERO ZAMORA, Juan,(1967): *Historia del teatro contemporáneo*, Juan Flores, Barcelona. Vol. IV.
- HAUSER,Arnold,(1977): *Historia social de la literatura y del arte*,ed. Guadarrama, Madrid.
- HUBERT, Marie Claude,(1998): *les grandes théories du théâtre*, ed. Armand Colin, Paris.
- HUERTA CALVO, Javier,(1985) : *Lectura crítica de la Literatura Española. El teatro en el siglo XX*, Playor, Madrid.
- LOUASSINI,Zouhir,(1992):*La identidad del teatro marroquí*, ed.Adhara s.I. Granada.
- MANDUR, Muḥamad,(1962): *Másra Tawfiq al akim*, 2da Ed, dar annahda, Cairo.

- MÉDINA VICARIO, Miguel Ángel,(1976): *Teatro español en el banquillo*, Fernando de Torres editor, Valencia.
- MIGNON, Paul-Louis,(1973): *Historia del Teatro Contemporáneo*, Guadarrama, Madrid.
- MIRALLES, Alberto,(1977): *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Villalar, Madrid.
- MOLERO MANGLANO, Luis,(1974): *Teatro español contemporáneo*, Editora Nacional, Madrid.
- OLIVA, César,(1989): *El teatro desde 1936*, Alhambra, Madrid.
- OROZCO, Emilio,(1980) : « *Características generales del siglo XVII* », en Diez-Borque, José María : *Historia de la literatura española, renacimiento y barroco, siglos XVI / XVII*, Tauros, Madrid.
- PAVIS,Patrice,(1966) : *L'Analyse des spectacles*, Nathan, París.
- PÉREZ MINIK, Domingo,(1969): *Teatro europeo contemporáneo*, Guadarrama, Madrid.
- PONCE, Fernando,(1969): *Introducción al teatro contemporáneo*, Ed nacional, Madrid.
- QUEVEDO, Francisco de,(1981) : *Poesía general completa*, ed. De José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona.
- RAMAN,Selden,(1993) :*la teoría literaria contemporánea*,Ed. Ariel,S.A, Barcelona.
- RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo,(1973): *Teatro español contemporáneo*, EPESA, Madrid.
- RUIZ RAMÓN, Francisco,(1977): *Historia del teatro español, siglo XX*, Cátedra, Madrid.
- RUIZ RAMÓN, Francisco,(1980): *Teatro español del siglo XX*, Cátedra, Madrid.
- SAUSSURE,Ferdinand de,(1985):*Curso de lingüística general*, ed.planeta-Agostini.

TODOROV, Tzvetan, (1971) : « *L'Art selon Artaud* », en su *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, Paris.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, (1968): *Teatro español contemporáneo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, (2ª ed.),

UBERSFELD, Anne, (1982): *lire le théâtre*, Ed. Sociales, Paris.

WAGNER, Fernando, (1974): *Teoría y técnica teatral*, ed. labor, s.a., Barcelona.

YAĞI, Abd-al-rahman (1970) : *Fi al uhud al masra ia* , 1^{er} ed, E.A.E.P, Bayrūt.

YNDURAIN, Domingo, (1980): *Historia y crítica de la literatura española (época contemporánea, 1939-1980)*, Crítica, Barcelona.

2. Revistas

.Correo literario, 15 agosto de 1951 *Buenos Aires*, p. 5.

“Parole, revista de creación literaria y de filología”, NUM 0. Primavera- Verano, 1988,

Afaq, num3, otoño 1989, pp35-41.

Agora n.79-82 (Mayo-Agosto 1963), p26.

Al'alam al-ṭaqāfi 544(20-03-1981), p7.

Arriba, 14 abril 1963.

Boletín Informativo, num 136, Fundación Juan March, abril 1984.

correo literario n.52 (15 de julio 1952).

Cuadernos El Público, febrero de 1987, pag. 6.

Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 253-254, enero-febrero de 1971.

Cuadernos Hispanoamericanos, núm.132, Mayo 1971, Madrid, pp.147-160.

Fundación Juan March-Cátedra, Madrid, 1977.

Informaciones, Suplemento de Artes y Letras, num 398, 26-21976, p. 3.

Informaciones, Madrid, 11 de noviembre de 1976, p.26.

La Hora, 1 octubre 1950..

Les Langues Modernes, LX. 3, 1966, Paris, pp. 307-308.

Parole, revista de creación literaria y de filología. NUM 0. Primavera, Verano 1988

Primer Acto, núm 107, Madrid, abril 1969, pp. 9-27.
Primer Acto, núm 109, junio 1969, pp. 62-63.
Primer Acto, núm 157, junio 1973, pp. 11-12.
Primer Acto, núm.159-160, Agosto-Septiembre 1973, Madrid, pp. 12-20.
Primer Acto, núm. 237, 1991, p.8.
Primer Acto, núm. 184, abril-mayo 1980, págs. 29-36.
Quimera, núm.65, 1987, pp.59-63.
Revista Teatro, núm 3-4, Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá, Madrid, 1993.
Revue des langues, Oran, p. 72.
Riaza, Hormigón..., 1973, pp. 155-164.

3. Periódicos

“Algerie Actualité”, 13 au 20 janvier 1988. Alger.
“Revolution”, núm 533 / 18 mai 1990, p.4
ABC, 6 de junio 1993
ABC, Madrid, 7 de diciembre de 1980.
Algerie Actualité » núm 1435, semaine du 13 au 19 avril 1993. Alger.
Algérie-Actualité, núm. 707, du 03 au 09 mai 1979.
Diario 16, Madrid, 7 de diciembre de 1980.
Diario Ya, 29-1V-1976, p. 67.
Echo d’Oran/Echo-Soir, Samedi 15 Septembre 1962.
El Moudjahad" vendredi 13- samedi 14 octobre 1989.
El Moudjahed”, *Expression différente*, Vendredi 13, Samedi 14 Octobre 1989.
La Presse, 11 Mai 1967.
La république, Jeudi 23 décembre 1971
La république, Samedi 20 Juillet 1968.
La voix de l’oranie
Le Soir d’Algérie, Mercredi 25 Novembre, 1992.

LERA, María Angel de «Buero Vallejo y la literatura de la posguerra». *ABC*. I I febrero 1971.

Ouest Tribune, Jeudi 25 Février 1993.

Ouest Tribune, Vendredi 9- Samedi 10 Avril 1993

Révolution Africaine, núm.1393, du 08 au 14 Novembre 1990.

4. Diccionarios

COROMINAS, Juan, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Española*, Gredos, Madrid, 1954-57.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario de Teatro*, Akal, Madrid, 1997.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, Barcelona, 1986.

MOLINER, Maria, *Diccionario de uso del español*, 2 vols., Gredos, Madrid, 1988.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1983.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 19a edi., 1970.

Los dramaturgos

1. Antonio Buero Vallejo

Obras consultadas

En la ardiente oscuridad

El concierto de San Ovidio

El sueño de la razón

El tragaluz

Historia de una escalera

Hoy es fiesta

las Meninas

Un soñador para un pueblo

2. Estudios críticos

BUERO VALLEJO, Antonio,(1994) : *Obra completa*, Espasa Calpe, Madrid.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier,(1984): “*La técnica funcional y el teatro de Buero Vallejo*”, en PACO, Mariano de: *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad.

DOMÉNECH, Ricardo,(1980): “*La visión trágica de Buero Vallejo*”, en YNDURAIN, Domingo: *Historia y crítica de la literatura española (época contemporánea, 1939-1980)*, Crítica, Barcelona..

DOMÉNECH, Ricardo,(1993): *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Gredos, Madrid, (2ª ed.)

GIULIANO, William,(1971) : *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, Las Américas, New York.

GÓMEZ TORRES, Ana,(1990): “*Para la definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo*”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.) *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Anthropos, Barcelona.

HALSEY, Martha,(2001) : “*Espacio y visión dialéctica en el teatro de Buero Vallejo*”, en PACO, Mariano de y DÍEZ REVENGA, Francisco Javier (eds.) *BUERO VALLEJO, Antonio dramaturgo universal*, Caja Murcia, Murcia.

IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de,(1993): “*Introducción*”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *BUERO VALLEJO, Antonio. Obra completa*, Espasa-Calpe, Madrid.

IGLESIAS FEIJOO, Luis,(1990): “*Buero Vallejo: un teatro crítico*”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.) *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Anthropos, Barcelona.

IGLESIAS FEIJOO, Luis,(1993): “*Introducción*”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Un soñador para un pueblo*, Espasa-Calpe, Madrid.

IGLESIAS FEIJOO, Luis,(1982): “*Tres etapas en el teatro de Buero Vallejo*”, en

IGLESIAS FEIJOO: *La trayectoria dramática de BUERO VALLEJO, Antonio*, Universidad, Santiago de Compostela.

MATHIAS, Julio: *Buero Vallejo*, ed. EPESA, Madrid, 1975.

MONLEON, José,(1976) : *BUERO VALLEJO, Antonio, en Cuatro autores críticos*, Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada.

MORALEDA, Pilar,(1990): “*La función de las acotaciones en el teatro de Buero Vallejo*”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Anthropos, Barcelona.

PACO, Mariano de: “*El ‘realismo’ en el teatro de Buero Vallejo*”, en PACO, Mariano de (ed.): *De re bueriana (sobre el autor y las obras)*, Universidad, Murcia, 1994.

PAJÓN MECLOY, Enrique,(1986): *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*, Madrid.

RAMON, Francisco Ruiz,(1984): “*De el sueño de la razón a la detonación (breve meditación sobre el posibilismo, en Mariano de Paco, ed, estudios sobre Buero Vallejo*, Universidad, Murcia.

SERRANO, Virtudes,(1996): “*Las nuevas mujeres del teatro de BUERO VALLEJO, Antonio*”, Monte Arabí, 23.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo,(1984): “*Nota de introducción al teatro de Buero Vallejo*”, en PACO, Mariano de: *Estudios sobre Buero Vallejo*, Universidad, Murcia.

VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín,(1977): *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo*, Ariel, Barcelona.

2. Francisco Nieva

Obras consultadas

La señora Tártara

Delirio del amor hostil

El corazón acelerado

Coronada y el toro

El pade injurias

Pelo de tormenta

1. Estudios sobre Francisco Nieva

Amorós, Andrés,(1983) : « *Con Paco Nieva, en Salamanca* », en su Diario cultural, Espasa Calpe, Madrid.

BARRAJÓN, Jesús Maria,(1987) : *La poética de F. Nieva*, Biblioteca de Temas y Autores Manchegos, Diputación de Ciudad Real.

BECKER, Angélica : « *Sorpresa en el teatro español : un nuevo autor antiguo* ». En cuadernos Hispanoamericanos, núm.253-254, enero-febrero 1971, Madrid, pp.260-269.

BECKER, Angélica : « *Un teatro de la sorpresa* », en Primer Acto, núm.132, Mayo 1971, Madrid, pp.62-64.

Boussoño, Carlos : « *Francisco Nieva, el más alto estilo* », en El País, 19 de Abril de 1986.

FRANCISCO PEÑA, Juan,(1996): *La señora tártara*, Ed Espasa Calpe, Madrid.

LADRA, David, «Leer a Nieva», en *Teatro en Democracia, II*, Primer Acto, Col. Drama, Madrid, 1989, pp. 21-31.

MONLEON, José : « *Francisco Nieva o la orgía de lo real* », en Primer Acto, núm.153, Febrero 1973, Madrid, pp.14-17.

NIEVA MORALES, Francisco, (1991): *Teatro completo*, ed.M.K, Castilla la Mancha.

NIEVA, Francisco: « *El amor y la gloria* », Entrevista concedida a José Luis Vicente Mosquete y publicada en Cuadernos El Público, febrero de 1987.

PEREZ COTERILLO, Moisés y de las Heras, SANTIAGO : « *Confesiones en voz alta* », en Primer Acto, núm.153, Febrero 1973, Madrid, pp.22-25.

2. Artículos de Francisco Nieva sobre su teatro

“*Autobiografía*”, en Primer acto, núm.153, Febrero 1973, Madrid, pp.18-21.

“*la magia anecdótica y el realismo psíquico*”, en Primer Acto, núm.132, Mayo 1971, Madrid.

« *Confesiones en voz alta* », en Primer Acto, núm. 153, Febrero 1973, Madrid, pp. 22-25.

« *Contestación a M. Elena Neira* », en Primer Acto, núm.155, Abril 1973, Madrid, pp. 9-10.

Nieva, Francisco : « *Lo que he escrito* », en primer Acto, núm. 132, Mayo 1971, Madrid.

3. Abdelkader Alloula

Obras consultadas

1-Laÿwad

2-Liṭam

3-Lagwal

4-Ĥamam rabī

5-Al-jobza

Artículos sobre Abdelkader Alloula

A.K. Bouziane, « Le dramaturge du malaise », *Revolution Africaine*, núm. 1393, du 8 au 14 novembre, Alger, 1990.

BENSAADI Fayçal, « Alloula, le grand retour », *Ouest Tribune*, Vendredi 9, samedi 10 Avril, Oran, 1993.

BLIDI, A, « Le théâtre se tait, il observe », *Ouest Tribune*, Jeudi 25 Février, Oran, 1993.

DJEMAI Abdelkader, « Alloula ou la folie saine », *La République*, Jeudi 23 décembre, Oran, 1971.

HAMOUDA, Naima, « Alloula change de couleur », *Le Matin*, núm. 437, Jeudi 15 Avril, Alger, 1993.

MANSOURI, Lakhdar, « Un travail sérieux et unique », *Şawt al-ġarb*, Mercredi 10 Mars, Oran, 2004.

ZEKRI, Omar, « Une catharsis à voix multiple », *Le soir d'Algerie*, Mercredi 25 novembre, Alger, 1992.

Anexos

1. Mapa demostrando la cuenca mediterránea



2. Biografía de los precursores del vanguardismo

1-Eugene Ionesco

Para la biografía de este dramaturgo y de los que seguirán nos contentamos con recordar- sintetizando- lo que se dijo ya por parte de especialistas en el dominio.

Nació, Eugène IONESCO en Slatina, Rumania (150 kilómetros de Bucarest), el 26 de noviembre de 1909; muchas fuentes³⁸³ indican que nació en 1912. El error es debido a la vanidad por parte del autor. En los años 50 "había mentido " quedando tres años más joven. Su padre era rumano, se llamaba Eugène Ionesco también y su madre Teresa Ipcar era francesa. Ionesco de niño vivió en París con el fin de que su padre terminase sus estudios de abogado. A la edad de cuatro años él (hablamos de Eugène el hijo) era ya un gran trabajador de las demostraciones de marionetas. Su padre se fue de nuevo a Bucarest en 1916 cuando Rumania se incorporó a la primera guerra mundial. Pero su esposa y los hijos permanecieron en París y tuvieron que manejar todo por sí mismos, aunque con alguna ayuda de los padres de Teresa. Después de finalizar la guerra no tenían ninguna noticia del padre y pensaron que había muerto en el frente. La salud de Eugene era frágil, su madre lo envió a vivir con una familia en el campo, en la Chapelle Anthenaïse (Mayenne), donde permaneció de 1917 a 1919 con su hermana más joven, Marilina. En las escrituras de Ionesco, este período se representa como el período más pacífico y más armonioso de su vida. Ionesco fue nombrado miembro de la Academia Francesa en 1970.

Eugène Ionesco murió el 28 de Marzo de 1994 en su residencia en París. Lo enterraron en el cementerio de Montparnasse.

2-Samuel Beckett

Poeta, novelista y destacado dramaturgo del teatro del absurdo. De origen irlandés, en 1969 fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura. Beckett nació el 13 de abril de 1906, en Foxrock, cerca de Dublín. Tras asistir a una escuela protestante de clase media en el norte de Irlanda, ingresó en el Trinity College de Dublín, donde obtuvo la licenciatura en lenguas romances en 1927 y el doctorado en 1931. Entretanto pasó dos años como profesor en París. Al mismo tiempo continuó estudiando al filósofo francés René Descartes y escribió su ensayo crítico Proust (1931), que sentaría las bases filosóficas de su vida y su obra. Fue entonces cuando conoció al novelista y poeta irlandés James Joyce. Entre 1932 y 1937 escribió y viajó sin descanso y desempeñó diversos trabajos para incrementar los ingresos de la

³⁸³ Pequeño Larousse Ilustrado, Ed. Larousse, Paris, 1967, p.1371

pensión anual que le ofrecía su padre, cuya muerte en 1933 le supuso un duro golpe. En 1937 se estableció definitivamente en París, pero en 1942, tras adherirse a la Resistencia, tuvo que huir de la Gestapo, la policía secreta nazi. En el sur de Francia, libre de la ocupación alemana.

3 Bertolt Brecht

Eugen Berthold Friedrich Brecht nació el 10 de febrero de 1898 en el seno de una familia burguesa de Augsburg, ciudad de Baviera. Su padre, católico, era un acomodado gerente de una pequeña fábrica de papel, y su madre, protestante, era hija de un funcionario.

El joven Brecht era un rebelde que jugaba al ajedrez y tocaba el laúd. Se sentía atraído por lo distinto, lo extravagante, y se empeñaba en vivir al margen de las normas de su tiempo, de su recato y su sentido de disciplina. Desde muy joven demostró que estaba lleno del potencial necesario para construir una sociedad distinta, mejor.

A partir de 1920, Brecht viajó a menudo a Berlín, donde entabló relaciones con gente del teatro y de la escena literaria.

En 1922 se casó con la actriz de teatro y cantante de ópera Marianne Zoff. A partir de aquel momento, el joven artista tuvo papeles en Münchner Kammerspiele y en el Deutsches Theater de Berlín. Un año más tarde tuvieron una hija, Hanne; poco después conoció a la que sería su segunda esposa, Helene Weigel.

En 1924 abandona Augsburg y se traslada a Múnich; de ahí se trasladaría posteriormente a Berlín, la capital, en la que reinaba una vida cultural efervescente, y donde conoce al poeta expresionista Arnolt Bronnen, con el que funda una productora a la que llamarían Arnolt y Bertolt. Ese mismo año empezó a trabajar como dramaturgo junto a Carl Zuckmayer en el Deutsches Theater de Max Reinhardt y tuvo a su segundo hijo, Stefan, aunque tres años más tarde se divorciaría de Marianne Zoff.

Desde 1926 tuvo frecuentes contactos con artistas socialistas que influirían en su pensamiento y en 1927, comenzó a estudiar *El Capital* de Marx. En 1929 ingresó en el Partido Comunista.

Ese mismo año se casó con Helene Weigel, matrimonio del cual tuvieron una hija, Bárbara.

A sus 29 años publicó su primera colección de poemas *Devocionario doméstico* y un año más tarde alcanzó el mayor éxito teatral de la República de Weimar con *La ópera de cuatro cuartos*, con música de Kurt Weill, una obra disparatada en la que critica el orden burgués representándolo como una sociedad de delincuentes, prostitutas, vividores y mendigos. Esta obra fue llevada al cine en 1931 bajo la dirección de Georg Wilhelm Pabst.

Un año después, Brecht llevó sus ideas comunistas al cine con *Kuhle Wampe* (o ¿A quién le pertenece el mundo?), dirigida por Slatan Dudow y con música de Hanns Eisler, que muestra lo que podría ofrecer el Comunismo a un pueblo alemán azotado por la crisis de la República de Weimar.

Hasta 1933, Brecht trabajó en Berlín como autor y director de teatro. Pero en aquel año, Hitler se hace con el poder. A comienzos de 1933, la representación de la obra *La toma de medidas* fue interrumpida por la policía y los organizadores fueron acusados de alta traición. El 28 de febrero —un día después del incendio del Reichstag— Brecht y Helene Weigel con su familia y amigos abandonan Berlín y huyen a través de Praga, Viena y Zúrich a Skovsbostrand, cerca de Svendborg, en Dinamarca, donde el autor pasó cinco años. En mayo de 1933 todos sus libros fueron quemados por los nacionalsocialistas. Aunque al día de hoy se duda de si la totalidad de sus libros fueron quemados.

El exilio

El exilio de Brecht fue posiblemente el tiempo más duro de su vida, a pesar de lo cual en este periodo escribe algunas de sus mayores obras y alcanza su plena madurez con sus cuatro grandes dramas escritos entre 1937 y 1944.

Encontrándose en una situación económica difícil, tuvo que viajar primero a Austria, luego a Suecia, donde vivió durante un año en una granja cerca de Estocolmo y finalmente, en abril de 1940, a Helsinki.

Durante esta época escribió su obra *La vida de Galileo*. Esta pieza teatral recrea muy libremente la biografía del científico, describiendo la autocondenación del personaje para dar encima de su teoría heliocéntrica delante de la Inquisición.² Brecht siempre se pronunció contra la autoridad, el Estado y la sociedad con la justa crítica para no llegar a ser mártir de sus propias ideas. En Suecia escribió el poderoso alegato antibélico *Madre Coraje y sus hijos*, en una tentativa de demostrar que los pequeños empresarios codiciosos no vacilan en promover devastadoras guerras para ganar dinero. *La vida de Galileo* fue estrenada el 9 de septiembre de 1942 en el teatro de Zúrich.

En el verano de 1941, viajó en el expreso transiberiano desde Moscú a Vladivostok. Desde el este de la URSS se trasladó en barco a California, asentándose en Santa Mónica, cerca de Hollywood. Allí intentó escribir para la industria de Hollywood, pero sus guiones no fueron admitidos por las grandes productoras cinematográficas.

En Estados Unidos organizó algunas representaciones teatrales, en la mayoría de los casos en escenarios de emigrantes, pero Brecht vuelve a ser perseguido por sus ideas políticas y el 30 de octubre de 1947 es interrogado por el Comité de Actividades Antiamericanas, por lo que tuvo que escapar al día siguiente otra vez a Suiza, sin esperar el estreno de su drama *La vida de Galileo* en Nueva York.

3. Expresión visual-por fotos- de los diferentes elementos constitutivos de la puesta en escena.

1. La “halqa”.....	p.270
2.Las diferentes “halqas”	
a.Literaria.....	189
b.Sanitaria.....	190
c.Zoológica.....	191
3. La “halqa”.....	p.270
4. El escenario.....	p.272
5. El narrador.....	p.270
6. Fusión de los dos espacios...	p.273
7. Las telas.....	p.281
8.Los efectos sonoros.....	p.278
9.Artilugios mecánicos.....	p.282
10. El vestuario.....	p.281



1. La “halqa” (Decoro y límites)



« Halqa » literaria



« Halqa » sanitaria



« Halqa » zoológica



Estructura de la “halqa”



El narrador



Fusión de los espacios



Efectos sonoros



Artifugios mecánicos



El vestuario

Resumen de la tesis

El título de nuestra tesis doctoral, “*Nueva visión del teatro contemporáneo en el arco oeste mediterráneo*” aspira a señalar la renovación manifestada en los elementos constitutivos del cuarto arte y la estrecha relación cultural inmersa en las mismas raíces de la historia entre los países de las dos riberas.

Así nuestro interés se dirigió especialmente al cuarto arte en estos países haciendo una cala más expresiva en un país y no en otro.

Restringimos nuestra exposición tan sólo al “triángulo de fuerza”¹ que constituye el elemento básico y fundamental de toda producción dramática.

1-El tema

2-El lenguaje

3-La puesta en escena en la “halqa”

La distribución del “triángulo de fuerza: tema, lenguaje y puesta en escena” dentro del desarrollo de nuestra indagación lo hemos hecho de una manera dual es decir a cada dramaturgo atribuimos un elemento según lo que juzgamos oportuno. Así a Buero Vallejo, Antonio atribuimos el “tema” por ser el primero de los tres en abordarlo; en cuanto al “lenguaje”, pensamos que Nieva responde a nuestra visión dialéctica dentro de este trabajo. La “halqa” que es propiedad del Magreb y del mundo árabe la relacionamos con Abdelkader Alloula.

Para concluir esta indagación, hemos mencionado los diferentes resultados a que hemos llegado poniendo un acento más en el lenguaje y en la “halqa” por haber sido los puntos en que notamos más renovaciones.

Palabras claves

Vanguardia, teatro, contemporáneo, tema, lenguaje, halqa, renovación, hombre, visión, arco.

.