

UCLA

Mester

Title

Tres dramaturgos en busca de universalidad: Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Fernando Arrabal

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/5q2369w0>

Journal

Mester, 5(1)

Author

Villegas, Juan

Publication Date

1974

DOI

10.5070/M351013501

Copyright Information

Copyright 1974 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Tres dramaturgos en busca de universalidad: Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Fernando Arrabal.*

El teatro español del siglo XX presenta un panorama desolador con respecto a figuras de renombre internacional. El único dramaturgo reconocido fuera de España parece ser Federico García Lorca. Benavente, pese al Premio Nobel de Literatura, carece de todo prestigio.

Los dramaturgos contemporáneos más ambiciosos han intentado renovar el teatro español. Sin embargo, esta renovación se ha intentado predominantemente a través de la imitación de temas y técnicas no hispánicos. En otras palabras, en la búsqueda por sacar al teatro español de su “marasmo” – expresión de Alfonso Sastre – han buscado la “universalidad”, pero no en la profundización de su propio mundo sino en lo que el español tiene de semejante con otros seres de otros espacios geográficos. En lo técnico, tampoco se caracterizan por su novedad. Cada una de las innovaciones técnicas en España se puede rastrear fácilmente fuera de la península. Se retorna al motivo ya clásico en la historia española de la renovación a través de la europeización o internacionalización.

Para hacer más comprensible la hipótesis que postularemos en esta ponencia se hace necesario apuntar unas breves ideas acerca del teatro español anterior al año 36. Hasta entonces la tradición teatral española podría esquematizarse en tres tendencias principales, sin considerar el teatro menor.

a) La dominante la proporciona sin duda aquélla bajo la figura de don Jacinto Benavente. Es un pálido reflejo o una imitación frustrada del teatro realista de comienzos de siglo.

b) Otra tendencia viene del esfuerzo de algunos dramaturgos por seguir el teatro de vanguardia, con contagio de teatro surrealista, en la década de los veinte. El caso más representativo es Azorín.

Aunque la primera tuvo enorme éxito en España, no produjo obras de mayor significación o que traspasaran las fronteras. El teatro “surrealista” fracasó en la misma España y permanece prácticamente en el olvido.

c) En este período España ofrece otra vertiente teatral con grandes muestras de originalidad, pero sin reconocimiento internacional en su tiempo. Se trata de un teatro de *impulsos primitivos* como factores generadores del actuar de los personajes. Estos están en profunda quiebra o disociación con el sistema de valores de la sociedad. El mundo es extraño, fantasmagórico a veces, con predominio de escenarios rurales. El lenguaje se desorbita y alcanza maravillas poéticas para dar una dimensión vívida y real al mundo creado.

Aunque el nombre que surge de inmediato es el de García Lorca, no creemos que éste sea una figura solitaria. Por el contrario, pensamos que él es la culminación de un proceso que se gestó a lo largo del siglo. Las consideradas mayores obras de Benavente – *La Malquerida*, *Señora Ama* – son los primeros atisbos de esta forma teatral. Los protagonistas representan seres movidos por pasiones capaces de destruir el sistema social. En Benavente, sin embargo, el sistema se salva al final y las motivaciones de los personajes tiene alguna explicación comprensible. Conflictos semejantes encontramos en El Conde Alarcos de Jacinto Grau y en varias obras de Valle Inclán. La última escena de *La casa de Bernarda Alba* es significativa desde este punto de vista. Bernarda trata de hacer creer que su hija ha muerto virgen y por lo tanto ha superado los impulsos que la alejaban de la casa. El espectador sabe, sin embargo, la verdad. Es el último intento por ocultar el triunfo de las fuerzas primitivas.

Lo valioso de Valle Inclán y García Lorca es que hicieron un teatro original, con pocas relaciones con el teatro fuera de España. A la vez, revelaron modos de existencia diferentes a los europeos de la época.

Mi hipótesis se centra en la siguiente idea: los tres dramaturgos españoles que sirven de núcleo a estas reflexiones rechazaron la forma más hispánica y original que tenía la tradición española y optaron por seguir la huella realista en su evolución europea o buscaron acomodar los modelos europeos contemporáneos, sin crear una corriente auténticamente española. La

*Ponencia presentada en el Symposium “Hora actual de la Literatura Hispana” patrocinado por la Asociación de Estudiantes graduados del Departamento de Español y Portugués de UCLA, 18 de mayo de 1974.

consecuencia fue buscar la universalidad basada en la simplificación de los personajes o en su caracterización común con el hombre de Occidente. Este modo de luchar por la renovación no los va a llevar sino a ser imitadores más o menos afortunados de formas e ideas europeas. Por lo tanto, siempre considerados como inferiores.

Estas afirmaciones implican una serie de premisas que deberían ser examinadas, tanto teóricas como de historia literaria: la función de la literatura, la función del teatro, qué es lo que proporciona valor a una obra teatral. Al mismo tiempo, requeriría estudiar las condiciones sociales, políticas y económicas de la España contemporánea. Parte sustancial de la explicación del fenómeno que aquí comento bien podría venir de la influencia, directa o indirecta, de la censura. El tiempo no nos permitirá estudiar las causas sino describir una dimensión de los efectos.

Veamos, en primer lugar, a Antonio Buero Vallejo. Hay varias obras que no originan ninguna duda con respecto a la validez de la hipótesis. Me refiero a aquellas en que predomina una dimensión simbólica: *En la ardiente oscuridad* (1950), *La Tejedora de sueños* (1952), *Casi un cuento de hadas* (1953). Hay otras que usan como escenario espacios de la clase media española contemporánea, tales como *Historia de una escalera* (1949), *Las cartas boca abajo* (1957) y *El Tragaluz* (1963). Creo, sin embargo, que lo dominante en estas obras es la problemática llevada a un nivel *humano*. Por lo tanto, las causas del infortunio no radican en las condiciones histórico sociales de la España actual, sino que en vagas referencias a la condición del hombre o a motivaciones pseudopsicológicas. Por ejemplo, ¿a qué se debe la existencia del conflicto y la infelicidad de los personajes en *Las cartas boca abajo*? En pocas palabras, a la falta de comunicación, a sueños y anhelos ocultos de los protagonistas. Cuando ellos dan vuelta las cartas se entreabre la posibilidad de comunicación y, por lo tanto, de la felicidad. Aunque la acción se centra en el concurso para ganar una cátedra, lo que le da un aire hispánico, el conflicto puede darse en cualquier parte del mundo, es “universal”. Desgraciadamente, esta búsqueda sacrifica la riqueza de los personajes como *personas* y, en el fondo, se evade de la responsabilidad de indagar en las reales causas del infortunio.

La serie de obras de recreación histórica es la más valiosa e interesante, a mi juicio. *El concierto de San Ovidio* (1962) con tema no español y las de la historia de España, *un soñador para el pueblo* (1958), *Las meninas* (1960) y *El Sueño de la razón* (1970).

Considero que es en estas obras donde Buero está más cerca de una universalidad comprometida, al calar en una circunstancia española concreta. Sin embargo, también su búsqueda de universalidad anula parcialmente sus posibilidades de real interpretación de España. Hay mérito indudable en la denuncia, pero finalmente se concentra en tragedias o conflictos personales y no en el conflicto del pueblo español con su propia historia.

Peor es la depuración y abstracción en una obra de historia contemporánea, *Aventura en lo gris* (1963). Aunque en ésta hay que reconocer su osadía al elegir el tema, obviamente asociable con circunstancias españolas de inmediato recuerdo.

La gran diferencia entre Buero y Alfonso Sastre viene de la posición básica de cada uno frente a la función del teatro. Mientras el primero apunta a la humanidad, el segundo quiere un teatro revolucionario. Éste aspira a comprometer al espectador, convidarle a tomar partido dentro de su propia realidad social. En teoría, he aquí el fundamento para hacer un auténtico teatro español, en el que la técnica se subordinaría a la realidad hispánica. La práctica sin embargo, muestra algo diferente.

Hace algunos años publiqué un ensayo titulado “Alfonso Sastre y la modernización del teatro español.” Creo haber probado entonces que la “modernización” era básicamente “europeización” o, si se quiere “extranjerización.” es decir, gran parte de su producción se vincula a tendencias, tanto técnicas como temáticas, del teatro de fuera de la península. Temáticamente, se aproxima al existencialista o realista. En la técnica, sigue formas nacidas en el realismo o en el teatro épico de Brecht. Su uso del fundido por la oscuridad, el recurrir a un narrador que se dirige al público, la organización en cuadros, aunque novedosas en el ambiente hispánico sólo parecen imitación al conocedor del teatro europeo.

Desde la hipótesis aquí planteada, el teatro de Sastre cae finalmente en el mismo casillero que el de Buero. La universalidad anula lo español y la tradición disminuye la originalidad.

Según Sastre, la función del teatro es revelar la realidad. Esta interpretación o visión de la realidad se da en Sastre desde la perspectiva *revolucionaria*, la cual implica descubrir aquellas condiciones generales a la sociedad burguesa y capitalista, no a las peculiaridades del mundo hispánico. No hay un calar profundo en la mayor parte de sus obras. Una excepción, para mi gusto, es el de Isafás Krappo en *La Mordaza*. Sastre, especialmente en sus obras de tema revolucionario indaga en lo “universal” en su dimensión social.

Fernando Arrabal no busca la creación de un teatro característicamente hispánico. Por el contrario, afirma que el *hombre pánico* — el núcleo de su teatro — profesa el “Humanismo, universalismo, progresismo, antirracismo, arreligiosidad, apatriotismo, pacifismo, antirracismo, arreligiosidad, apatriotismo.” Para él, el teatro es una fiesta, una ceremonia ritual, en la que se mezclan los más antitéticos elementos: la tragedia y el guiñol, la poesía y la vulgaridad, la comedia y el melodrama, el amor, el erotismo y la pornografía, el mal gusto y el refinamiento estético, lo sacrílego y lo sagrado, lo sórdido y lo sublime. Es lo que el propio Arrabal denomina una ceremonia pánica. El teatro de Arrabal parece ser un monstruoso ensayo de exorcismo personal. Trata con virulencia sin conmiseración los tabúes españoles que pesaron en su infancia española, los valores del mundo moderno y burgués, el amor, el sexo, el cristianismo, la guerra, la temura. Sin embargo, su obra no es una simple diatriba magnificada y caótica. Se enriquece con el uso de elementos míticos y rituales que sí pueden dar universalidad a su obra. El mismo dice que el hombre pánico se caracteriza por la alegoría y el símbolo. Estos rasgos, además de la vitalidad del mundo que presenta, proporcionan verdadera universalidad y no una universalidad falsificada.

Desde el punto de vista que aquí hemos asumido, hay que reconocer que también sigue predominantemente formas europeas. Hay en su obra herencia del llamado teatro de la crueldad, del teatro del absurdo y en momentos se puede asociar con las obras ceremoniales de Jean Genet. Sin embargo, es el que más se aproxima al teatro de impulsos primitivos, no en su manifestación poética de Lorca sino que en la del esperpéntico mundo grotesco y de marionetas de Valle Inclán. Pese a las influencias evidentes, Arrabal tiene posibilidades de adquirir prestigio internacional, no sólo porque escribe en francés y sus contactos con el mundo del teatro parisino, sino que además ha logrado crear algo diferente y que ya está siendo imitado en América latina. Jodorowsky lo ha seguido en México. Italo Riccardi en Chile. Discípulos que difícilmente se podrán encontrar para Buero Vallejo o Alfonso Sastre.

En síntesis, Valle Inclán y García Lorca crearon teatro original. Hasta donde yo conozco nadie en la España contemporánea ha seguido esta veta. Alfonso Sastre ha desarrollado un teatro revolucionario. Debido a las influencias universalistas y a las condiciones sociopolíticas de España, la acción de varias de sus obras acontece casi en un plano de abstracción. Por lo tanto dudo mucho de su eficacia revolucionaria, tanto dentro como fuera de España. Buero y Arrabal siguen modelos europeos. Realista y algo anacrónico en el caso de Buero. Siguiendo las nuevas tendencias teatrales y aun adelantándose en el tiempo en el de Arrabal. En todo caso, teatro por clase media a la que se invita a pensar o a la que se le provoca insolentemente.

Culturalmente estamos bajo el signo de que el “valor” de una obra literaria se mide por su universalidad, la que se ha cargado con las connotaciones que proporciona la cultura de Occidente, esencialmente europea. Los dramaturgos españoles han hecho su teatro con las aspiraciones de aproximarse a esa “universalidad.” El surgimiento de nuevos pueblos y nacionalidades, los cambios sociales harán cambiar sin duda esta concepción de lo culto y de lo literariamente valioso. Si se me permite una última relexión, debería decir que me parece notar el advenimiento de dos tendencias que cada vez se harán más dominantes.

Una, la revolucionaria, con influencia marxista. En ésta el valor se ha de medir por su función social inmediata y su contribución al triunfo de la revolución. Cada obra será enjuiciada de acuerdo con el estadio de la revolución en que se produzca. Su “universalidad” no será significativa sino en cuanto favorezca el cambio social o la defensa del cambio.

La otra será aquella que revele lo particular de los pueblos, ya sean africanos o latinoamericanos, no en cuanto hombres en lo que tienen de semejantes con los de otras tierras, sino que su especial modo de estar en el mundo. En ese momento, considero, que Valle Inclán surgirá como uno de los grandes dramaturgos del siglo XX.

Juan Villegas