

***HISTORIA DE UNA ESCALERA Y EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO* DE ANTONIO BUERO VALLEJO: UN EJEMPLO DEL POSIBILISMO TEATRAL**

Mamadou MANE

Université Gaston Berger de Saint- Louis

manemamadou846@yahoo.fr

Resumen: Frente a la censura del régimen franquista, Buero Vallejo pasa por estrategias literarias para hacer públicas sus obras dramáticas. En *Historia de una escalera* y *El Concierto de San Ovidio*, hace recurrencia a una forma de realismo denominado el posibilismo. Vector de las intenciones del autor, esta escritura posibilista expone indirectamente la realidad cotidiana en una España con un régimen hostil a cualquier producción artística de dimensión testimonial. A través de la sociocrítica y la estilística, se trata de mostrar las bases y el valor de este posibilismo en ambas obras de nuestro corpus.

Palabras clave: censura, dimensión testimonial, posibilismo, realismo

***HISTORIA DE UNA ESCALERA AND EL CONCIERTO DE SAN OVIDIO* OF ANTONIO BUERO VALLEJO: A EXEMPLE OF TEATRICAL POSSIBILISM**

Abstract: In face of censorship of Franco's regime, Buero Vallejo uses literary strategies to publish dramatic novels. In *Historia de una escalera* and *El Concierto de San Ovidio*, he resorts to a form of realism called possibilism. Vector of the author's intention, this possibilist style indirectly exposes the daily reality in a Spain with a regime hostile to any literary production of testimonial dimension. Through sociocriticism and stylistism, it is a question of showing the bases of the value of this possibilism in these two novels

Keywords: censorship, possibilism, realism, testimonial dimension

Introducción

El contexto de la Guerra Civil española de 1936-1939 destacó en la cristalización de muchas formas de escrituras. En el teatro, uno de los grandes autores de la posguerra es Antonio Buero Vallejo. Combatiente republicano contra el ejército franquista, al final de la Guerra Civil, se comprometió en la escritura, particularmente el teatro. Orientó su vocación hacia la reconstrucción del pasado y de la cotidianeidad de la posguerra. Las reticencias de las represalias franquistas contra los escritores revolucionarios condujeron a estrategias literarias para quedarse en España, escribiendo sobre España y publicando en España sin castigos. Esta forma de realismo denominado el posibilismo constituye la fuerza de la expresividad de Antonio Buero Vallejo en muchas obras suyas como en *Historia de una escalera* y *El Concierto de San Ovidio*. Publicadas respectivamente en 1949 y en 1962, estas dos obras constituyen el corpus de nuestro trabajo. El carácter histórico y social de estas obras y la nueva forma del realismo que el autor aplica en ellas justifican la elección

de nuestro tema. Asimismo, a manera de problemática, podemos plantearnos estas preguntas: ¿Cuáles son las bases del posibilismo de Antonio Buero Vallejo en estas dos obras? ¿Cómo viene asentado dicho posibilismo en ambas obras? Planteada así, la problemática de nuestro trabajo destaca en la hipótesis según la cual la elaboración del discurso dramático de Buero Vallejo obedece a procedimientos matizados al enfocar la realidad de la posguerra. Y a medida que vamos avanzando en el trabajo, veremos que, en vez de un realismo directo, es decir verbal mediante los diálogos entre los personajes móviles, son el espacio y los objetos dramáticos que aparecen como vectores de las intenciones del autor sobre la cotidianeidad de la sociedad española al salir de la fratricida contienda. De hecho, sin abandonar la sociocrítica que nos pone en vaivenes entre análisis de la trama dramática y la vuelta a las realidades concretas, nos apoyaremos también en la estilística. Ésta consiste en abordar el estilo a partir de las estrategias lingüísticas, es decir narratológicas. Asimismo, como objetivo en este trabajo, trataremos de mostrar los elementos dramáticos a partir de los cuales el autor inicia una nueva expresión artística de la realidad en una época del franquismo. Además, veremos la manera en que Buero Vallejo, a partir de procedimientos dramáticos, llega a poner dedo en esta realidad sin que sufra una censura por parte del franquismo, y también abordaremos el sentido encubierto por el posibilismo utilizado en estas obras dramáticas. Para ello, analizaremos el espacio escénico en que evolucionan los protagonistas. Como segunda parte, indagaremos sobre la objetivación de la realidad en estas piezas teatrales.

1. El espacio como expresión del realismo bueriano

En la reconstrucción de los acontecimientos históricos que sustentan sus obras dramáticas, Buero Vallejo plasma el posibilismo como expresión de su vocación y simbolismo de una realidad vivida por el ser humano. En *Historia de una escalera*, el espacio escénico constituye una base de esta narratología posibilista. Recordamos que la trama dramática de esta obra gira alrededor de las circunstancias de la Guerra Civil y de sus consecuencias que padecieron muchos españoles. Entre estos suplicios, se destaca la pobreza que ha periclitado la conciencia de la sociedad española de la posguerra. El autor se compromete en la recreación de este sufrimiento de la sociedad en el universo dramático de *Historia de una escalera*, pero haciéndolo disfrazar el tono artístico, es decir el realismo por un estilo artístico codificado denominado el posibilismo. Asimismo, entre denuncia y recreación, la pobreza debe analizarse desde luego por el valor del espacio dramático habitado por personajes. Tenemos por ejemplo el espacio de la escalera, lugar de vivienda, de encuentro y de vecindad de todos los personajes. Este espacio es un rodeo artístico, es decir un posibilismo por lo cual pasa Buero Vallejo para exponer artísticamente una lectura referente a las duras condiciones económicas de la posguerra. Notamos que el autor no lo pinta por un discurso directo a partir de sus propias palabras, sino que lo hace mediante el uso del espacio escénico para que llegue a publicar sus obras dramáticas sin restricciones en una España marcada por el peso de la censura franquista. De hecho, en la estructura dramática de *Historia de una escalera*, cada secuencia espacial es una estrategia artística, pues un posibilismo porque es una fuente de información sobre una realidad que Buero Vallejo recrea y expone al mundo lector. En efecto, el contenido de esta pieza

dramática es una forma de reconstrucción de la trayectoria real de la posguerra, es decir de las consecuencias económicas que decayeron tal como un destino la fuerza de la sociedad española a partir de 1939. Y en este compromiso artístico orientado hacia el valor testimonial del pasado, el realismo bueriano toma otra forma que, en vez de ser una expresión a partir del discurso testimonial de los personajes móviles o de las intervenciones directas del autor, encuentra su vitalidad en la fisonomía y la evolución del espacio dramático. En eso mismo, si bien observamos la escalera, edificio como espacio escénico habitado por los personajes, destacamos que es un espacio destartado. Y a pesar del transcurso del tiempo y de ser el espacio común a todos, la escalera sigue siendo igual, es decir un lugar de vivienda sin ninguna modificación positiva a lo largo de diez años de vida: « Hantranscurrido diez años que no se notan en nada; la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbres, los cristales de la ventana sin lavar.» (Buero Vallejo, 1949, p.77). Con dichas descripciones, nuestro dramaturgo fundamenta la fuerza de su realismo y el valor de su mensaje artístico en el ambiente de evolución de los protagonistas procurando asimilar la pobreza a la fisonomía y la suciedad de la escalera para exponer la dura realidad económica de la posguerra. Esta recurrencia al espacio escénico es una manía artística, pues una expresión del posibilismo del autor acerca de la cotidianeidad de España bajo el franquismo hostil a las producciones testimoniales.

Si muchos escritores, por miedo a represalias, fueron adictos al franquismo o huyeron para desterrarse a otros países, por su parte Buero Vallejo se quedó en España donde siguió expresando sus talentos artísticos con un teatro que consiste en « volver a la realidad misma para verla desde una nueva perspectiva, volverla sobre sí misma para mirar otras máscaras de lo real. »(Callejones Bordonos, 2008: 3). En esta búsqueda de la realidad, Buero Vallejo concede al espacio escénico una fuerza testimonial sobre el fluir de la cotidianeidad económica en una España devastada por la Guerra Civil y sus consecuencias:« con su primera obra publicada en 1949, *Historia de una escalera*, introdujo un cambio en la visión del drama, utilizando el realismo como principal consigna. Eran tiempos difíciles en la sociedad española, así que Buero Vallejo intentó hacer del teatro un escenario para mostrar la cruda realidad » (Doménech, 1959:14). Desde esta perspectiva bueriana de imponer una nueva visión teatral, Buero Vallejo inicia un nuevo realismo artístico muy matizado, pues esmaltado de una fuerte dosis simbólica que casi ahoga su compromiso literario. De hecho, en la recreación testimonial de las circunstancias de posguerra, lo que llamamos posibilismo bueriano debe analizarse en el valor dramático de la apariencia de los elementos componentes de la obra teatral, pues en lo «penetrante realismo de cada elemento escenificado.» (Feijoo, 2005:16). Por lo tanto, el espacio dramático, o sea la escalera no es una mera casualidad, si Buero Vallejo lo pinta con partes muy defectuosas. En esta escalera de vecindada, inserta el autor su expresión posibilista a partir de la cual pone mano a la triste realidad económica vivida por la sociedad española de la posguerra. Simboliza dicho espacio la imagen de una España devastada por una fratricida contienda y sus consecuencias hasta años más tarde. Notamos que el autor no evoca directamente con palabras la visión de la posguerra, y casi nos da la impresión de que *Historia de una escalera* es una obra de sainete aunque en realidad es una escritura muy comprometida en plena dictadura franquista. Lo que hace Buero Vallejo es conceder

sus metas artísticas al espacio escénico como vector del mensaje dramático, tomando con esto la dimensión testimonial sobre la crisis económica que diezmó la esperanza de muchos españoles a partir de finales de la Guerra Civil hasta 1975 fecha de la muerte del general Franco. Se trata, pues, mediante el espacio dramático, de una expresión posibilista por la cual Buero Vallejo expone un resumen de treinta y seis años de duras condiciones económicas que España sufrió.

Además, a partir de la estructura cerrada del espacio, el autor ofrece otra lectura testimonial referente a las relaciones entre España y muchos otros países durante el franquismo. Recordamos que España había sido aislada por muchos países hostiles a las artimañas del franquismo. Con un estilo artístico centrado en el posibilismo, Buero Vallejo expresa esta situación de España por el espacio de la escalera reflejo de un estancamiento económica y de encerramiento de una nación desgarrada por un conflicto interno. Más allá del mundo helenista, el aislamiento de España era una realidad en las instituciones internacionales. A manera de ilustración podemos destacar el caso de la ONU. Creada al final de la segunda guerra mundial, esta organización no aceptó en sí la participación de España. Las razones eran varias. Por una parte, España no participó directamente en la segunda guerra mundial. Por otra parte, le acusaron de apoyar discretamente a Alemania de Hitler y a Italia de Mussolini. A estos dos factores, cabe añadir la dictadura totalitaria del franquismo que no garantía el respeto de los derechos humanos conforme a la voluntad y los principios fundamentales defendidos por la ONU. Todo eso aisló a España del resto del mundo y de las esferas mundiales de las grandes decisiones. La consecuencia fue el arraigamiento de la crisis económica que más diezmó la esperanza de la sociedad de posguerra en su combate para resarcirse del tiempo perdido. Entre compromiso literario y estrategia dramática, Buero Vallejo estructura una obra con clara intención de retratar este pasado oscuro de España. Pero, una vez más, ante las reticencias franquistas contra autores de producciones realistas, nuestro dramaturgo no pudo dejar de pasar por matices artísticos, es decir un realismo disfrazado denominado posibilismo para llegar a expresar su visión acerca de la cotidianidad de España sin restricciones ni represalias promovidas por la publicación de sus obras dramáticas.

Más allá del contexto español de la posguerra, la obra de Buero Vallejo lleva un sentido pluridimensional y a la vez neutro, pues no se refiere a una sola persona ni a una sola nación sino a la humanidad y al mundo entero porque el autor « parte de un problema, el hombre de hoy en el mundo de hoy, y que no deja de profundizarle y de buscarle soluciones. Porque no hay otro problema. » (Borel, 1956: 156). En esta universalización del mensaje artístico, participa mucho el espacio dramático por su fisonomía y como testimonio de las vidas y de los milagros de los personajes. Lo notable es la realidad en estos personajes, seres muy ambiciosos que fracasan en su vida. Si Fernando piensa en convertirse en un poeta o en contraer un matrimonio sin correspondencia en el amor es porque quiere romper los cerrojos para ofrecerse una vida mejor. Por eso, muy seguro de sí mismo, cuenta con su esfuerzo singular como si la fuerza de la masa fuera un retraso: « ¿Qué tengo yo que ver 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. Y sé que puedo subir y subiré solo » (Buero Vallejo, 1949: 61). Como él, Urbano lleva, aunque

con una visión distinta, un combate mediante el sindicato para derrocar las duras condiciones de la vida. A pesar de todo, estos personajes no llegan a cambiar su destino. La explicación está en el mundo de evolución de los personajes, es decir el espacio de la escalera hostil al progreso y a la realización de los anhelos humanos. Es un espacio de inmovilidad, y por tal constituye un medio utilizado por Buero Vallejo para echar luces sobre las limitaciones del ser humano en su lucha por un futuro glorioso: «Las situaciones que la escalera presencia día tras día no son situaciones excepcionales ni extrañas, sino aplicables a todas las épocas. Son hechos de la vida cotidiana, de la realidad diaria y, por tanto, posibles de observar en cualquier barrio o edificio en un momento pasado o en la actualidad (Doménech, 1959: 15).

Aquí, una vez más, comprendemos que el espacio escénico lleva una dimensión testimonial sobre la existencia de los personajes, y por tanto es una forma del realismo emprendido por el autor para poner de relieve la condición humana. En *Historia de una escalera*, cabe pues un vaivén entre la observación del espacio y la vuelta atrás a la cotidianidad humana para comprender el funcionamiento de este posibilismo artístico de Buero Vallejo. Porque en pleno franquismo, recrear la situación cotidiana de España era una herejía susceptible de promover represalias por su autor. Ante esto, Buero Vallejo concede la voz testimonial al espacio como expresión de su pensamiento y reportaje sobre las circunstancias reales sufridas por la sociedad española de posguerra. En esta dinámica, podemos echar un vistazo sobre el espacio profesional de Fernando, es decir la papelería donde trabaja diariamente. Pero como muchos personajes de la obra, Fernando no llega a derrocar el transcurso de la vida. La explicación a su situación está en el salario de mierda que le pagan. De hecho, la papelería es otra forma del posibilismo del autor para desvelar la injusticia en una España con un régimen que estruja a favor suyo la fuerza de su población. En varias obras suyas, Buero Vallejo pone en aplicación esta narratología posibilista para vehicular un mensaje artísticamente relativo al testimonio acerca de una realidad vivida por el ser humano.

Igual en *Historia de una escalera*, en *El Concierto de San Ovidio*, el carácter realista del discurso dramático está también en la dimensión expresiva del espacio escénico. La trama consta de varias secuencias espaciales; cada una como vector de un mensaje testimonial que se refiere a una realidad que sustenta la pieza dramática. El primer espacio que nos llama la atención, y en el que cae parte de la fuerza del posibilismo bueriano es el Hospicio, lugar de vivienda de ciegos y monjas en una Francia marcada por la sequía y el hambre. Paralelamente a las duras condiciones de vida de los personajes, el Hospicio viene asediado por una extrema miseria que se nota cuando Piora describe este espacio en estos términos: «esta casa lleva quinientos años de miseria.» (Buero Vallejo, 1962: 83). Además de las actividades a las que se dedican los personajes, vemos que los suplicios de la sociedad francesa de los setenta del siglo XX aparecen como una cotidianidad característica del espacio escénico. Fuera de la situación económica, otras facetas de la sociedad francesa pre revolucionaria y quizá de buena parte de la humanidad son visibles por la posición del espacio dramática. En este Hospicio donde conviven monjas y ciegos, la práctica fundamental es la explotación de los invidentes por las eclesiásticas. Porque en este Hospicio Piora firma en nombre de los ciegos un contrato que les obligan a

presentarse públicamente en una orquestina bufona para traer ingresos a Valindin, un falso filántropo.

Con este folletín, el espacio escénico es una voz testimonial que critica la actitud de muchos eclesiásticos quienes, a semejanza del personaje Priora, no vacilan en cometer errores para salir con las suyas. Aparece, pues, clara en estructuración del realismo, la «especificidad aportada por el discurso dramático como la profunda conciencia que el autor tiene de tal especificidad y de su potencial.» (De Paco, 2013: 271). Aunque la trama de *El Concierto de San Ovidio* se refiere a la Francia de los años setenta del sigloXX, es una obra publicada en pleno franquismo y con realidades socioeconómicas muy similares a la cotidianeidad de la posguerra española. De hecho, y con prudencia, Buero Vallejo concede la especificidad y el potencial artísticos al espacio escénico que lleva una doble meta: como testimonio y denunciador de la situación económica y de la actitud humana, porque el arte « es un vehículo de compromiso social » (Del Rio, 2001:2). Asimismo, en *El Concierto de San Ovidio* como en muchas otras obras dramáticas de Buero Vallejo, el valor testimonial y referencial a la realidad humana debe buscarse en la esencia cabida en los elementos parafrásticos. Fuera del espacio del encerramiento, es decir el Hospicio, podemos orientar nuestros análisis y nuestra reflexión hacia otras secuencias espaciales que llevan un vector expresivo de las intenciones artísticas del autor. Y veremos que cada una de estas secuencias espaciales es una lectura profunda de una situación económica o social que el ser humano vive en España, en Francia o en cualquier otro rincón del mundo. En esta dinámica, podemos llevar interés por el espacio relativo a las calles de Paris. Por éstas, andan los ciegos al santo día pidiendo limosna para obtener el pan de cada día. Y así, de uno a otro, frecuentan todos los espacios de las diferentes ferias: en San German; en la explanada de la plaza de Luis VI en Paris.

Estos varios espacios son terrenos de conquista de posibilidades para una vida mejor. Por lo tanto, cuando Buero pinta esta variedad espacial, encuentra una manera de expresividad relativa a las duras condiciones de vida de los personajes verdadero reflejo de una sociedad francesa marcada por la miseria y muchos otros suplicios. Justamente, como aparece en la trama dramática, notamos que Buero Vallejo inserta al ser humano con su existencia en el espacio escénico. Este ambiente presenta una forma de reclusión o de opresión que atestigua simbólicamente las limitaciones económicas o las diferentes formas de violencias sufridas por muchos seres humanos franceses y extra franceses. Tanto en la Francia de los años setenta como en la España franquista, la violencia física y moral era muy frecuente debido al comportamiento dictatorial de la burguesía en Francia y al carácter mismo del régimen franquista en España. En la trama dramática de *El Concierto de San Ovidio*, Buero Vallejo reanuda con estas formas de violencia, pero bajo un estilo artístico a partir del espacio escénico que representa las intenciones del autor y su mensaje artístico. Asimismo, en la trama dramática, la moral páfida de la burguesía aparece expuesta en el espacio de Luis XV. En la feria organizada en este espacio, los ciegos son tomados a modos de esclavos que deben hacer una prestación de mentirijillas a vistas y sabiendas de todos para traer ingresos a Valindin. En este folletín, la fuerza del discurso está en el espacio dramático a partir del que los análisis y las interpretaciones del lector pueden destacar en el descubrimiento de la maldad humana: la injusticia y la explotación,

ambas cosas que, más allá de la realidad de la Francia de aquel entonces, son también aplicables a cualquier sociedad y en cualquier rincón del mundo.

Desde este estilo posibilista como característica de la estructura del mensaje dramático del autor, queremos echar también un vistazo sobre la casa de Valindin, otro espacio en *El Concierto de San Ovidio*. En esta casa, entra oro, pero Valindin no acepta pagar a Bernier su salario. En esta misma casa brutaliza a Adriana, una mujer a quien transforma en un objeto sexual, además de la violencia verbal ejercida sobre ella, pues le llama galga. Por tanto, la casa de Valindin, más allá de las meras dimensiones espaciales, es vector del mensaje artístico del autor. Porque por este espacio, Buero Vallejo inserta artísticamente las condiciones de vida de la sociedad sometida a un maltrato feroz en una Francia cuyo lema se fundamenta en la igualdad, la fraternidad y la igualdad. Todos estos fundamentos fueron pisoteados en la Francia prerrevolucionaria, y Buero Vallejo como artista utiliza su posibilismo para expresar su realismo teatral. Asimismo, las varias secuencias espaciales de la trama dramática constituyen una forma del mutismo muy expresivo con una dimensión referencial al clima político, económico y social en un país donde el desastre natural por la escasez de la lluvia y la mala política del gobierno condujeron a una revolución popular. Así, en ambas obras, por esta narratología posibilista, el autor nos invita al espacio escénico para descubrir la dura cotidianidad que ritma el clima de vida de los personajes como verdadera simetría de la realidad humana. Pero a diferencia de *Historia de una escalera*, en la estructuración del posibilismo emprendido en *El Concierto de San Ovidio*, Buero Vallejo unifica a veces personajes móviles y espacios escénicos. Estos dos elementos se completan y constituyen la fuerza de un mensaje artístico con vocación de exponer la realidad panorámica de la sociedad francesa de los años setenta. Porque la vigorosidad de la miseria que frustra la esperanza de ser humano aparece en los testimonios de los personajes que describen la evolución de un espacio correlativo a la realidad económica durante cincuenta siglos: “Valindin – No tanto madre. A mi edad, aún no puedo decir que sea rico. Piora – Consolaos. Esta casa tampoco lo es y cuenta cincuenta siglos de edad”. (Buero Vallejo, 1962: 76)

Si bien meditamos, podemos comprender que este diálogo es una estructuración en torno a la realidad del espacio como encarnación del realismo artístico de Buero Vallejo. Porque, en realidad, en *El Concierto de San Ovidio*, el Hospicio, lugar escénico es un espacio real que durante varios años se quedó hundido en estrecheces económicas. Y en la trama dramática, más allá de aspecto espacial, Buero Vallejo hace del hospicio otra expresión posibilista referente a la situación económica de Francia en los años setenta del siglo XX, y al mismo tiempo una lectura disfrazada del balance económico de la España franquista, época de publicación de esta pieza dramática. En su meditación acerca de la relación entre el arte y la realidad, Alfonso Sastre dice que « el arte es una representación reveladora de la realidad. » (Sastre, 1974: 314). Este carácter revelador aparece asimilado al espacio cuya evolución expone la realidad cotidiana de la sociedad. En *El Concierto de San Ovidio*, el realismo bueriano saca parte de su fuerza de esta forma narratológica centrada en el espacio dramático como testimonio de las condiciones de vida de los personajes, pues de la realidad humana. Asimismo, si combinamos la fisonomía del espacio escénico con los testimonios de Piora, nos percatamos de que los cincuenta siglos de la

existencia de la casa del Hospicio corresponden a un periodo a lo largo del cual el espacio no ha sufrido una influencia positiva. En cambio es un espacio defectuoso donde los personajes viven la miseria y la corrupción. De hecho, articulada alrededor de las circunstancias de la Francia de los años setenta, esta pieza dramática es, mediante el espacio dramático, un vector del mensaje narrativo del autor sobre el desastre económico y el hambre de cuyos latigazos padeció buena parte de la sociedad francesa prerrevolucionaria. Cabe, pues, un vaivén entre el espacio dramático y la evolución de la cotidianidad de los personajes móviles para entender el funcionamiento del estilo posibilista de Buero Vallejo en *El Concierto de San Ovidio*. Porque cada vez que un protagonista habla de sus propias condiciones de vida o de la situación general de los demás personajes, aparece siempre una correlación entre la realidad de los personajes y su espacio de evolución, pues una lectura de la condición humana en el espacio. De hecho, cuando Priora, una monja afirma «somos pobres caballeros» (Buero Vallejo, 1962:78), enfoca las duras condiciones que sofocan la vida de los personajes. Pero la técnica dramática va más allá de los límites de la expresión verbal de los personajes. En efecto, el testimonio de Priora no oculta en nada el valor expresivo del espacio escénico verdadero testimonio de la cotidianidad económica de los personajes.

Y desde la perspectiva posibilista el espacio expone una lectura que refleja la realidad económica de una sociedad francesa martirizada por los desencantos climáticos y los fallos políticos del gobierno. Asimismo, a diferencia de *Historia de una escalera*, en *El Concierto de San Ovidio*, el posibilismo bueriano consiste en tomar un personaje como espécimen de la realidad en un espacio destartado como espacio de evolución. Con este paralelismo discursivo, la trama dramática lleva al lector a reflexiones e interpretaciones hasta topar con el sentido del mensaje dramático del autor a partir de la fisonomía del espacio escénico. No debe ser una sorpresa este procedimiento posibilista de Buero Vallejo, pues el compromiso de una obra teatral se sitúa también en las preocupaciones estéticas del autor que adopta una forma de expresividad acerca de las circunstancias vividas en una sociedad concreta. Intentando una definición del teatro, García Lorca (1980:150) afirma que «el teatro es una escuela de llanto y de risa y vivas y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales equívocas y explican con ejemplos vivos normas del corazón y del sentimiento del hombre.». No hay pues teatro sin el ser humano, ya que el teatro saca su vitalidad de la existencia de la sociedad humana, es decir sus preocupaciones, sus reacciones y sus condiciones de vida. Pero, en *El Concierto de San Ovidio*, el ser humano y su existencia encuentran su lectura en el espacio dramático, una forma de narración posibilista que permite a Buero Vallejo expresar su visión crítica acerca de la realidad sin sufrir represalias. Porque, aunque con circunstancias particulares, *El Concierto de San Ovidio*, más allá de la realidad francesa de los años setenta, es también por similitud y por época de publicación una forma de reportaje sobre las duras condiciones de vida la sociedad española de posguerra a partir del valor del espacio como observador y testigo de la realidad humana. Por lo tanto en *Historia de una escalera* y en *El Concierto de San Ovidio*, se trata de la libertad de una expresión que el autor concede mucho al espacio dramático para exponer la cotidianidad

humana. En esta dinámica del posibilismo, analizaremos los objetos dramáticos en el realismo de Buero Vallejo.

2. Objetivación de la realidad

Queremos partir del contexto de la posguerra como base que sustenta el genio artístico de Buero Vallejo para establecer un nexo entre la realidad y los contenidos dramáticos de este autor. Podemos recordar que *Historia de una escalera* y *El Concierto de San Ovidio* son obras publicadas respectivamente en 1949 y 1962, pues en plena dictadura franquista. En aquel entonces, era muy recia la fuerza inquisitoria del franquismo contra autores realistas que claramente orientaron sus objetivos literarios hacia la cotidianeidad de España. Ante dicha situación, muchos escritores buscaron nuevos estilos de expresión que les permitieron esmaltar sus producciones dramáticas con una savia artística sin que fueran víctimas de una represión cualquiera. A semejanza del tremendismo de Camilo José Cela hundido en un lenguaje codificado, Buero Vallejo estructura un teatro con procedimientos dramáticos que reflejan un gran compromiso literario en el siglo XX. Sobre la meta del teatro en ese periodo del franquismo, hubo una polémica entre Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Este último rechaza el estilo artístico bueriano. Para él, el compromiso literario en este contexto de posguerra debe centrarse en un realismo directo que desvela las barrabasadas del régimen y todos los suplicios que la posguerra ha impuesto a la sociedad. Se trata pues de teatro de urgencia como una «reclamación acuciante de justicia con pretensión de resonancia en el marco jurídico.» (Cabrales y Hernández, 2009: 160). Contrariamente a este tipo de arte marcado por la agitación social, Buero Vallejo prefiere una visión teatral de lo posible respetando determinadas imposiciones de la censura franquista para una representación pública de sus obras dramáticas. Dicho procedimiento artístico que toma la forma de « una verdadera polifonía informacional » (Barthes, 1967: 98) saca su fuerza en los elementos del decorado dramático. En *Historia de una escalera*, cada objeto es una lectura de los trámites y de las malas situaciones de los personajes, pues lectura simbólica de las condiciones de vida del ser humano y de su conciencia en su combate para llegar a un destino mejor. En esto, el primer objeto que nos llama la atención, y como lectura de la realidad social, es el recibo de la luz que llega con tarifas cada vez más caras: “Generosa – (mirando el recibo). ¡Dios mío! ¡Cada vez más caro! [...] Paca – ¡Ya, ya! (al cobrador). ¿Es que no saben hacer otra cosa que elevar la tarifa? ¡Menuda ladronera es la Campania! ¡Les daría vergüenza chuparnos la sangre de esta manera!” (Buero Vallejo, 1949: 52). Aquí, una vez más, el recibo de la luz es una forma del realismo bueriano, es decir un posibilismo que permite al autor denunciar la injusticia del régimen franquista que sonsaca dinero a una población que día tras otro lucha por salir de la crisis de posguerra. Otro objeto de importancia mayor en la estructuración del realismo bueriano en *Historia de una escalera* es la lechera que conoce dos etapas. En su primera forma normal, la lechera está llena de contenido. Pero cuando Fernando y Carmina están discutiendo de su amor, se ha derramado la lechera anticipando así simbólicamente en la frustración de los actantes que no podrán llegar a concretar sus amoríos. Y más allá de la decepción de los personajes, la lechera es vector del mensaje artístico del autor en relación con el pasado real de España, pues la

obra dramática de Buero Vallejo es una visión real de España retratada mediante el posibilismo artístico del autor. En esto podemos recordar un pasado de España marcado por la frustración fruto del desengaño que el autor intenta plasmar en la situación de la lechera. En la época de los Reyes católicos, España conoció un éxito contundente: descubrimiento del Nuevo Mundo, conquista de inmensos imperios, explotación de las minas de potosí. Sin embargo, toda esa gloria empezó a frustrarse en el siglo barroco que marcó un desmoronamiento mayor. Las guerras contra Francia e Inglaterra aceleraron los límites del cosmopolitismo. Y llegó el colmo cuando todo volcó tras la invasión de la península por las tropas napoleónicas. Buero Vallejo, autor realista preocupado por la cotidianeidad social, pone de realce esta frustración de España a partir de la lechera como lectura de la imposibilidad de los personajes para hacer realidades sus sueños.

Por fin, como expresión posibilista en *Historia de una escalera*, podemos referirnos a los nuevos automóviles aparecidos al final de la obra dramática. Tras treinta años de una vida marcada por la miseria y el estancamiento de los proyectos de los personajes, la aparición de los nuevos automóviles es una estrategia artística del autor para aludir a la casi imposible evolución de la España de posguerra. Porque en *Historia de una escalera* notamos un cambio que debía realizarse en la vida de los personajes. Pero, bien mirando la evolución de la trama dramática, notamos que si realmente existe, este cambio no es algo destinado a los personajes de *Historia de una escalera*, ya que Fernando hijo y Carmina hija de esta nueva generación son una simetría de sus padres incapaces de escapar de esta pobreza en esta escalera de vecindad. El teatro de Buero Vallejo no es solo un « instrumento de comunicación, sino de investigación de la realidad.» (Feijoo, 2005: 32).

En esta dinámica de llegar a la realidad, el mecanismo bueriano consiste en pasar por el valor de cada objeto dramático para llegar a la esencia que sustenta la trama dramática. Desde esta perspectiva, en una posguerra marcada por una extrema miseria, los nuevos automóviles en *Historia de una escalera* son una lectura de un proceso transformador para sacar a España de la crisis de la posguerra. Pero como aparece en la escena, notamos que debe ser un proceso lento y largo que ningún personaje presencia a lo largo de treinta años de la trama dramática. Igual en *Historia de una escalera*, en *El Concierto de San Ovidio*, Buero Vallejo inserta la realidad humana en los objetos dramáticos.

Fuera de la explotación humana, la trama dramática expone la injusticia ejercida por los burgueses sobre los demás de la sociedad. Y el autor lo materializa por las cartas secretas que tiene Valindin y con las cuales puede encarcelar a cualquiera sin juzgarlo:

Bernier – Le espanta la oscuridad, y esta noche no hay luna.

David – (Después de un momento.) ¡Cuántas cosas necesitan remedio!

Bernier – ¡Y habrá que encontrarlo, moler! Pero abriendo el ojo, que los palos duelen hasta los huesos. (Calla un instante.) Tened vos cuidado, David.

David – ¿De qué?

Bernier – (Mira a todos lados y se acerca, bajando la voz.) Les he oído hablar de vos en el café.

David – ¿A quiénes?

Bernier – A él... y al señor comisario de policía. ¿Sabe lo que es una carta secreta?

David – No.

Bernier – Un papel que firma el rey para encerrar a alguien sin juzgarlo. Las venden caras. Y a veces también las regalan.

David – ¿Las venden?

Bernier – Ellos creen que no se sabe, pero venden demasiadas..., y se sabe. El padre viejo que estorba, el marido celoso... ¡Hala! ¡A pudrirse a la cárcel!

David – ¿Será posible?

Bernier – Todo es posible para quien lleva espalda. Y el señor Valindin la lleva, aunque no es de sangre noble. Tiene protectores por la corte y es hombre peligroso. Yo le oí que..., si le fastidiabais más de la cuenta..., os metía en chirona con una carta secreta.

Buero Vallejo (1962: 171)

Aquí, una vez más, el objeto tiene un carácter referente al comportamiento del ser humano, pues constituye una revelación testimonial acerca del sistema de funcionamiento de la sociedad en aquella Francia de los años setenta. Era una sociedad bajo una fuerza dictatorial ejercida por la corte y la burguesía sobre las demás capas sociales. Recordamos que las cartas secretas eran una realidad en la historia de Francia del siglo XVIII. En aquel entonces, la corona tenía un poder absoluto, y por lo tanto se permitía muchas cosas. Una muy conocida como el colmo de las barrabasadas de la corona era justamente el uso de las cartas secretas por las que la corona podía encarcelar a una persona sin juzgarle. Y a menudo los motivos carcelarios no eran significantes o eran una mera pizca. A otras personas como duques la corona les vendía estas cartas secretas. En la trama dramática, estas cartas secretas representan la voz artística del autor que denuncia el absolutismo de la corona y de la burguesía en una Francia donde la igualdad entre seres humano es una norma fundamental. Y creemos que desde el punto de vista del valor de este realismo artístico, el mensaje dramático tiene dimensiones más extensas. Porque la obra *El Concierto de San Ovidio* se publica en pleno franquismo. De hecho, aunque circunscrita en el contexto de la Francia de los años setenta, la trama dramática lleva una realidad que marca la cotidianeidad política, social y económica de la España de posguerra. Por lo tanto, el comportamiento dictatorial y tosco de la corona y de la burguesía francesa representado por el papel de las cartas secretas puede ser aplicable a la España de posguerra marcada por la dictadura franquista. Bien analizando esta pieza teatral, tenemos la impresión de que Buero Vallejo solo traslada la trama dramática a un universo extra español, y a partir de sus mecanismos posibilistas crea una junción entre la realidad externa e interna de España embaucando con eso mismo la visión reprobatoria del régimen franquista.

Conclusión

En *Historia de una escalera* y *El Concierto de San Ovidio*, Buero Vallejo hace recurrencia a una misma estrategia dramática plasmando la fuerza y el valor artísticos en el posibilismo. Asimismo, en un contexto de posguerra marcado por la hostilidad a los

testimonios referenciales a la cotidianidad, Buero Vallejo inicia una forma de realismo indirecto y muy particular que no significa por tanto una falta de compromiso literario. En esto, el espacio y los objetos dramáticos, lejos de ser meros elementos de la trama, son vectores del mensaje del autor en una posición de denuncia y crítica de la conciencia del ser humano y de sus condiciones de vida en una época de la posguerra.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1967). Ensayos críticos, Barcelona, Seix-Barral.
- Buero Vallejo, A. (1949). Historia de una escalera, Madrid, Aguilar.
- Buero Vallejo, A. (1962). El Concierto de San Ovidio, Madrid, Escelicer.
- Cabrales, J. y Hernández, G. (2009). *Literatura española. Del romanticismo a la actualidad*, Madrid, Sociedad General de Librería.
- Callejones Berdones, J. M. (2008). Aproximación al teatro filosófico de Antonio Buero Vallejo, Madrid, Universidad de Complutense.
- De Paco, M. (2013). La reescritura en el teatro de Antonio Buero Vallejo en *Monteagvd*, Murcia, Universidad de Murcia, 8:271-272
- Del Rio, E. G. (2001). Antonio Buero Vallejo por siempre, *Teatrae*, Revista de la Escuela de Teatro, Santiago de Chile, Universidad de FinisTerra, 3: 5- 9
- Doménech, R. (1959). Reflexiones sobre el teatro de Buero Vallejo, *Primer Acto*, noviembre – diciembre, Madrid, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, 11: 3-8
- Feijoo, L. I. (2005). Introducción a la Tejedora de sueños y Llegada de los dioses, Madrid, Cátedra.
- García Lorca, F. (1980). Charla sobre teatro. Obra completa, Madrid, Aguilar.
- Sastre, A. (1974). Anatomía del realismo, Barcelona, Seix- Barral.