

LARRA, BUERO Y NUESTRA EPOCA

JOSE MONLEON

SON muchos los meses que lleva Antonio Buero trabajando en la obra que acaba de estrenar. Y bien que se entiende. Porque tomar a Larra como protagonista de un drama es tarea de impresionantes escollos.

Para abordar la que no deja de ser también complicada tarea de examinar la pieza de Buero, procuraremos señalar sus líneas dominantes.

Primera. Exposición de la Historia de España paralela a la vida de Larra. Materia irrenunciable para entender al personaje, cuya obra y cuya tragedia biográfica son consecuencias de aquélla.

Esta necesidad del autor conlleva, a su vez, dos propósitos. Uno, fundamentalmente informativo, que le obliga a explicitar, como telón de fondo, el agitado cuarto de siglo que va desde las Cortes de Cádiz a la Sublevación de los Sargentos, de 1836, que consiguió de la Regente María Cristina la vuelta de la Constitución del 12. Otro, la "gravitación" del período como una realidad turbulenta, dominada generalmente por el absolutismo, con alternativas liberales que, aparte de las reiteradas y destructivas peleas entre "moderados" y "exaltados", suponían antes una oportunidad para los sectores ricos de la burguesía que para las clases populares. La arbitrariedad global de la época, la ferocidad de la guerra civil entre carlistas y cristianos, los fusilamientos sin fin se articulan como datos históricos a la vez que como interpretación "emocional" de la triste Historia del país.

Segunda. Relación entre aquella época y la nuestra. El hecho no nace de ninguna argucia para "decir lo que no se puede decir", sino de la conciencia histórica del autor, de la "vigencia de Larra" —que equivale a reconocer la supervivencia total o parcial de sus conflictos— y de una serie de paralelos incontestables que Buero consigue iluminar. Aparte, claro, de todas las razones que dio Brecht en su día en favor de este tratamiento parabólico de la Historia.

Esta afinidad de épocas no es sólo política. Entraña también el debate sobre el papel del escritor, sobre el ejercicio de su oficio de "aguafiestas" en el marco de una sociedad represiva. Y digo "situación" porque, obviamente, la censura sólo es la consecuencia de una serie de factores generales. El hecho de que Larra consiguiera poner en pie una obra progresista, pese a

la lectura previa a que eran sometidos sus originales, permite a Buero reiterar sus opiniones sobre la condición del escritor democrático bajo la dictadura franquista. Consciente o inconscientemente, se insinúa una identificación entre la actitud de Larra y la que ha sido propia de Buero durante tantos años, barajándose conceptos que, de un modo más extenso, estaban ya en "Llegada de los dioses" y en la polémica que ha quedado etiquetada en la reciente historia de la literatura española bajo el nombre del "posibilismo".

Tercera. Destrucción del "suicidio romántico" de Larra. Buero nos cuenta, lógicamente, el matrimonio del escritor con Pepita Wettoret, sus relaciones con Dolores Armijo,

escritor. Sin embargo, la que pudiéramos considerar "crítica progresista" ha dado a esta ruptura mucha menos importancia. Habría sido, en última instancia, el incidente emocional que restituía a Larra a su larga soledad frente a su tiempo, privándole, tal vez, de un elemento accidentalmente consolador, pero nunca dotado de la categoría de motivo único del suicidio.

Esta interpretación es hábilmente subrayada por Buero al confiar el personaje de Pepita y de Dolores a una misma actriz, lo que facilita el que Larra, en esa cita final, descubra la semejanza entre los dos personajes y se proclame igualmente desligado de cada uno de ellos. Sería, pues, la mujer de su sociedad y de su época, como una expresión

Cuarta. Superación política de la actitud larriana. Buero piensa, sin duda, que Larra fue un personaje ejemplar en muchos aspectos. Pero no el menos cierto que, aun dando a su suicidio una motivación crítica, a la desesperación del escritor un origen social, el pistoletazo hizo de él un ser finalmente débil, alguien que no debe ser imitado. El problema era muy arduo de resolver, porque ni cabía "engrandecer" la personalidad de Larra, ni, menos aún, condenarla. Buero ha resuelto la papeleta imaginando un criado que, de algún modo, asume y trasciende el pensamiento de Larra; es decir, le reconoce su valor revolucionario, y, a la vez, le señala sus límites. O, si se quiere, lo sitúa en su época, evitando el riesgo de adornarlo con elementos ideológicos que pertenecen a tiempos posteriores. Un artículo de Larra dedicado a su criado —a quien trata peyorativamente— le permite a Buero incluir a este último en el censo de personajes y plantear un diálogo entre el amo y servidor. Diálogo donde se establece que Larra, pese a su claro talante revolucionario, gozó de los



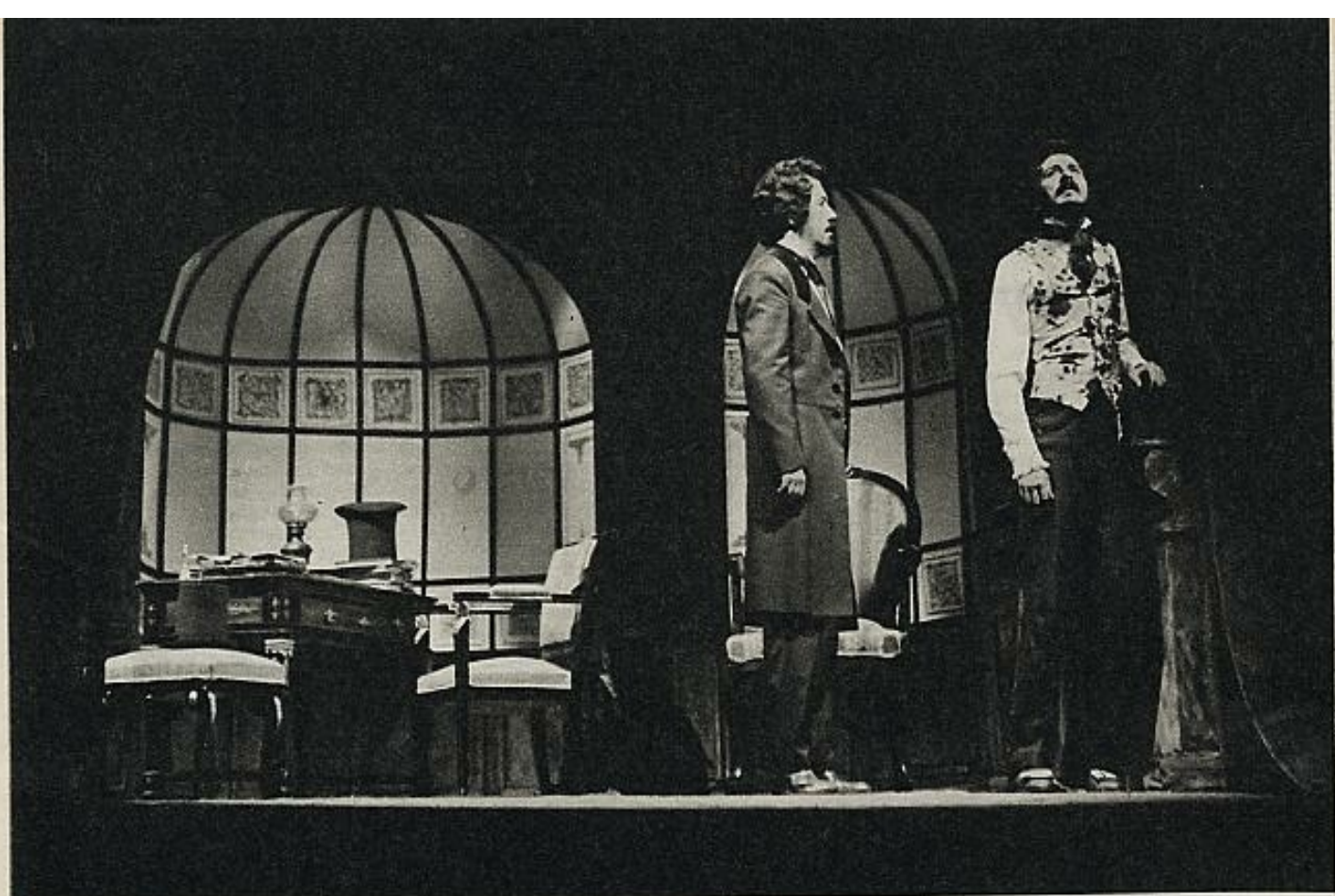
Contemporáneos de Larra, como Ventura de la Vega o Mesonero Romanos, reunidos en "El Parnesillo", en el nuevo estreno de Buero.

y la cita en que ésta le exigió la devolución de la correspondencia y el rompimiento definitivo. Como Larra se suicidó cuando su ex amante aún no había tenido tiempo siquiera de abandonar el edificio, buena parte de la crítica posterior estableció una relación directa entre la decisión de la Armijo y la muerte del

más del mundo combatido por el escritor, la que, bajo la forma de la mujer o de la amante, habría resultado "incompatible" con él.

La "despedida" entre Dolores Armijo y Larra es, por lo tanto, en la obra de Buero una ruptura fría, lúcida, que impide al espectador sentir el suicidio como una consecuencia.

beneficios que le correspondían por su clase social —incluido el muy dudoso de poder exiliarse—, sin soportar la miseria material ni la leva militar, por la cual el pueblo era condenado a ser carne de cañón. La precisión aclara que será ese criado, la clase social que representa —y en nombre de la cual habla La-



Larra y Espronceda —encarnados por Juan Diego y Francisco Portes—, en "La detonación".

rra a menudo—, quien, como protagonista real, podrá algún día resolver lo que el escritor sólo alcanza a denunciar. Frente a esa clase social, Larra aparece como el intelectual solitario, que grita hasta la extenuación, mientras el criado promete "aguantar" y seguir adelante. El individualismo de Larra queda así trascendido en el drama de Buero por la inserción de su obra y de su muerte en una perspectiva marxista de la Historia.

UNA POÉTICA INTEGRADORA

Todos estos planos, lejos de ser propuestos separadamente, intenta articularlos el autor dentro de la poética unitaria de la obra. Una poética que, quizá en parte para neutralizar el cúmulo de información ofrecida, quizá porque se trata de una forma dramática empleada por Buero en numerosas ocasiones anteriores, abandona la objetividad del documento, la reconstrucción precisa de los hechos, para presentar la historia como una evocación subjetiva —en el minuto precedente al suicidio, como indirecta explicación del mismo— que enfatiza determinados elementos. El uso de más caras desempeña, en este sentido, una doble función: la de señalar la hipocresía de los personajes —que "representan" un determinado papel social y que sólo se descubren en singulares momentos de sinceridad— y la de recordarnos en todo instante el carácter no fotográfico de la reconstrucción. Aparte

de que la presencia de Larra eternamente desenmascarado entre personajes enmascarados subraya el carácter de inadaptación, de angustia permanente, de vida desorbitada, que vino a ser la existencia del escritor.

Ricardo Doménech, en su excelente libro sobre Buero, habló de los "efectos de inmersión", por los cuales el espectador era empujado a ver y sentir la historia como si él mismo fuera el personaje creador. Recordemos el ejemplo reciente de "La fundación", donde veíamos lo que veía uno de sus personajes y asistíamos, de acuerdo con su proceso de clarificación, a la transformación escenográfica que iba convirtiendo poco a poco la fundación en cárcel, la plácida habitación en celda implacable. Así, en esta ocasión, las voces que, por ejemplo, oye Larra antes de dispararse la pistola, no sabemos si son voces que sólo existen en la conciencia del escritor —voces de su hija, llamándole— o si son voces reales que esa subjetividad agranda. Tampoco importa, por ejemplo, que el criado aparezca en la obra antes del momento en que apareció en su vida. En el primer caso se trata, antes que nada, de una individualización más de esa inocencia que acosa a Larra en todo instante, y con la que él se identifica, desde la madre de Cabrera, fusilada por los liberales, a los liberales que en represalia fusila el cabecilla carlista; desde un hijo del criado, alanceado por los facciosos, a su propia hija, perdida en el descalabro familiar y voz postrera en la interioridad del suicida. Pe-

ro, ¿acaso esa voz de la hija no es también la voz del propio Larra?, ¿no pretende Buero establecer una identidad común entre todos los suplicantes, como, en el otro plano, lo ha hecho con los sucesivos ministros, de tan distintos programas políticos, muy semejantes en la realidad, y, desde la óptica popular, prácticamente iguales?, ¿no eran las palabras del propio Buero en la noche del estreno una súplica más, lúcida y adulta, para que se llegue a una vida democrática sin que suenen nuevas detonaciones?

En cuanto a la presencia "anticipada" del criado, responde a la necesidad que tiene Buero de hacer patente lo antes posible la relación entre el intelectual desclasado y el pueblo, que, en una especie de epílogo, muerto Larra, constituye una de las tesis políticas del drama.

Desde este "efecto de inmersión" —que explica, por ejemplo, por qué Larra ve "iguales" a Dolores y a Pepita, después de haberlas visto tan distintas, y, consecuentemente, por qué la actriz que interpreta los dos papeles acaba por mostrar el mismo rostro— no es, por ejemplo, seguro que Larra y Espronceda visitaran a Mendizábal para decirle lo que oímos en la comedia. Puede ser un sueño de Larra; la concreción de algo que le hubiera gustado hacer y que sirve ahora para aclarar la visión última que el escritor tiene de su obra, es decir, la interpretación que Buero hace del personaje.

Como habrá más que sobradamente advertido el lector a estas alturas, es imposible afrontar la crítica de una obra como "La detona-

ción" en el espacio habitual. Cada una de las cuatro líneas en que desglosábamos la materia del drama contiene sus propios y específicos debates. Como también la compleja poética de la obra, en la que, nuevamente, se da ese conflicto común a tantas obras de Buero, entre su libertad y su espíritu artesano, que se traduce, en este caso, en cierta tensión entre una subjetividad patética, puesta en el desmesurado trance de sintetizar el sentido de una vida, y una información minuciosa, que no se resiste a dar datos y más datos y que, y esa sería una de las claves de la tensión, aparece encuadrada dentro del "efecto de inmersión". ¡Qué distinta, tal vez, no hubiera podido ser la obra de contar el dramaturgo con un público históricamente informado, y, por lo tanto, en condiciones de entrar de lleno en la interpretación del personaje!

Consideración esta —la ignorancia que tiene el español de su Historia como parte de su ignorancia general— que nos sitúa de inmediato ante un nuevo problema...

Quede, pues, delineado, sin perjuicio de una ulterior aproximación a los aspectos específicamente dramáticos de "La detonación" y su montaje, la significación y el sentido global de la propuesta de Buero. En el teatro Bellas Artes, bajo la dirección de José Tamayo, con un reparto numeroso, se habla de nuestro tiempo a través de la figura de Larra y del cuarto de siglo que soportó. Sin que ningún ministro cometa la indelicadeza, para mostrar su modernidad, de desnudarse delante del público... ■