

SILENCIOS, ECOS, VOCES. EL PROCESO DE DRAMATIZACIÓN EN LAS REESCRITURAS PARA EL TEATRO DE ANTONIO BUERO VALLEJO

Simone TRECCA

(Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012, 231 págs.)

La trascendencia de Antonio Buero Vallejo en el panorama teatral del siglo XX, no solo español, hace que todo volumen sobre su producción sea bien recibido. En el caso del ensayo de Simone Trecca se puede afirmar sin duda que se trata de una pieza imprescindible y muy lograda en el ámbito de los estudios buerianos, ya que va a cubrir un hueco, el de los estudios específicos sobre la dramatización de textos narrativos preexistentes.

De la compleja red intertextual de la obra de Buero, Trecca decide dedicarse a cuatro obras, inspiradas en textos narrativos de especial alcance en la tradición occidental, y a cada una dedica un capítulo. Se trata de *Las palabras en la arena* y su antecedente evangélico de la adúltera, *La tejedora de sueños* por lo que concierne el episodio épico del regreso de Ulises a Ítaca, *Casi un cuento de hadas*, reescritura de un cuento de Perrault, y *Mito*, inspirada en el *Quijote*. Lo que anima al autor es el interés por la transgenericidad, en este caso de lo narrativo a lo dramático, y por las experimentaciones de Buero en este ámbito, que lo han llevado a un enfrentamiento crítico con algunos de los monumentos narrativos de nuestra cultura. Trecca nota que Buero «se muestra mucho más sensible a los silencios de la fuente que a sus

aspectos más explícitos» (83) y que el procedimiento fundamental que el dramaturgo usa para sus rescrituras es ante todo el desenfoque, que permite el diálogo entre los dos textos, llegando sin embargo a crear piezas totalmente autónomas.

En *Las palabras en la arena*, la reescritura del episodio bíblico de la adúltera, en el que se enuncia la famosa frase «Quien de vosotros esté libre de pecado, sea el primero en arrojar la piedra», se configura como una demanda de asunción de responsabilidad colectiva contra la violencia y la injusticia: «la reescritura dramática [...] carece de valor si no vuelve a comprometerse con el sistema literario y cultural del que surgió» (17). El desenfoque, en este caso, se consigue quitando del escenario lugares y figuras bíblicas, para presentar el episodio a través de personajes que median el relato. El punto de atención se traslada, además, del hecho en sí a las palabras que Jesús escribió en el suelo, cuya importancia es subrayada por su presencia en el título del drama. Trecca subraya los elementos que acercan *Las palabras en la arena* a una tragedia: el paralelismo entre la adúltera bíblica y el personaje de Noemí, el clímax de temor y violencia, los presagios, el lenguaje, la idea del destino —al igual que en la tragedia griega— como algo provocado por los personajes mismos.

La tejedora de sueños es analizada en su doble vertiente de reescritura del mito homérico y de drama histórico, subrayando cómo la pieza de Buero ha sentado las bases para el sucesivo desarrollo del tema de Ulises y Penélope en el teatro español de posguerra. El núcleo de la interpretación de Trecca es ver la obra bueriana como un drama de la identidad, en el que el regreso a Ítaca representa la recuperación por parte de Ulises de su identidad de hombre y de rey. Sin embargo, la insólita y fría acogida que le reserva su esposa —una Penélope ambigua y, en cierta medida, masculinizada—, hace que este vuelva a marcharse. El teatro confirma así su potencial innovador, mostrando el fracaso del heroísmo y del poder encarnados por el Ulises homérico, y el afirmarse de la conciencia de Penélope en contra de la violencia y a favor de la justicia y la armonía, incluso si esto la llevará a la muerte, que se considera como «extrema ratio para vencer la muerte espiritual representada en este caso por Ulises y por el sistema de valores que quiere restaurar» (109).

La dramatización del cuento de Perrault *Riquet à la houppe*, que Buero titula *Casi un cuento de hadas*, se define como lectura muy personal del texto narrativo. Frente al hipotexto, los personajes aparecen más problematizados y humanizados que tipificados, y la ambientación es prerromántica,

en vez que indefinida como en los cuentos tradicionales: esto permite una confrontación más activa y comprometida entre escritor y sociedad que, en la indeterminación temporal y la moralización de los cuentos de hadas, quedaba latente. No por nada la pieza teatral se titula *Casi un cuento de hadas*, donde el *casi* enfatiza las diferencias. Los ambientes por un lado se reducen, pero por otro son más específicos. Trecca no deja de subrayar el hilo trágico (en el que nota la influencia calderoniana) que vincula la pieza con las demás aquí estudiadas: la cuestión de la marginación social, las dolorosas vivencias personales de los personajes, la traición, la ambigüedad del elemento fantástico, que llevan a la conclusión de que la vida, efectivamente, no es un cuento de hadas.

La cuarta pieza de este estudio es *Mito*, basado en la lucha de don Quijote por sus ideales, en un mundo corrompido y malsano. Se trata de un texto posterior a los demás y por ende más maduro, en el que la dimensión social y política de finales de los años sesenta tiene un peso fundamental. La actualización y dramatización de situaciones cervantinas permite una reflexión sobre la España de mediados de los sesenta, en la que dominaba «la limitación de la libertad con vistas a la supuesta defensa de la incolumidad de las personas» (165). El personaje quijotesco de Eloy muestra una evolución en su perspectiva frente al mundo que va desde la cordura, al desvelar los abusos del poder («visión distópica»), hasta la irracionalidad, al creer en la llegada de visitantes extraterrestres («fantasía utópica», 177). Interesante resulta el análisis de la metateatralidad que permite al dramaturgo mostrar «las posibilidades del arte dramático como medio de conocimiento profundo de las dinámicas [...] que rigen las relaciones humanas y sociales» (181). Otro apartado está dedicado al análisis de la locura quijotesca del protagonista, la ambigüedad entre realidad e ilusión, la ensoñación, subrayando las diferencias con el modelo cervantino. La confusión en la mente de Eloy es «el motivo principal de su trayectoria trágica, por forzarle éticamente a conectar la abstracción de su aspiración con lo concreto de la esfera humana» (195).

El amplio estudio permite notar cómo en las reescrituras buerianas aparecen rasgos distintivos de su teatro: el tema del sueño y de la utopía, la caracterización de las figuras femeninas, el humanismo, pero también la idea de desafío a los poderes establecidos, que se concreta en el hecho mismo de renovar de manera incisiva materiales de la tradición. De esta manera, la reescritura «representa en sí una de las apuestas de Buero por la función crítica del teatro dentro de la sociedad contemporánea, una oportunidad de reflexionar sobre las formas de trasmisión de valores e ideas, acerca de los

modos en que las colectividades pretenden contarse a sí mismas para construir sus propias identidades» (222). Gracias a un sólido aparato bibliográfico, a un cuidado e inteligente análisis de los textos y a un agudo sentido crítico, Trecca consigue un texto de excepcional densidad y amplio alcance, que rinde justo homenaje a uno de los dramaturgos españoles más universales.

Manuela Fox

Università Ca' Foscari Venezia