

encuentro de dos miradas es el foco físico de toda comunicación humana, un contacto más personal aún que el tocarse. Puede no estar claro aquello que se quiere comunicar pero nunca hay duda de la vitalidad de tal comunicación. Esta vitalidad pasa a la obra misma, y el espectador que tenga dificultad en comprender el texto escrito no tendrá ninguna respondiendo físicamente, por empatía, a las miradas que se cruzan en el escenario... En el teatro son los ojos de los actores que nos guían por el laberinto de las escenas... ⁴

Pues bien, la abundancia de indicaciones que enfocan la cara, y en especial la mirada, en la obra de Buero muestran claramente la importancia que nuestro autor da a esta manifestación histriónica. Veamos algunas acotaciones, ejemplos de cómo utiliza expresión facial y mirada para comunicar diferentes estados de ánimo.

Las meninas. La lucha entre Juana y Pedro: «Doña Juana se acerca a Pedro y lo mira fijamente en silencio. Pedro la mira con sus cansados ojos, vacila y al fin se levanta con trabajo y queda de pie ante ella con la cabeza baja.» Y el distanciamiento entre Velázquez y su mujer: «El se vuelve a mirarla con una sonrisa de fatal superioridad que es su amarga fuerza. Durante un momento la mira en silencio. Su faz es absolutamente serena.»

Las cartas boca abajo. El amor del padre: «Juan mira a su hijo, que ahora no lo mira a él, con asombrada ternura. Pero sus ojos no tardan en apagarse.» Y el resentimiento de las hermanas: «Anita lo mira (a Mauro) y sonrío abiertamente. Parece que va a reír, a iniciar un relato. Pero la sonrisa desaparece. Vuelve a mirar a su hermana, recoge el periódico y va hacia el chaflán con expresión impenetrable, desapareciendo tras la cortina...»

La fundación. La ilusión y angustia de Tomás al encontrarse con su novia imaginaria: Ella «lo mira hondamente», después «desvía la vista» y él también «desvía la vista». Y su relación con sus compañeros de la fundación: «Tomás los mira uno a uno y recibe las inocentes miradas de todos.»

Y en la escena final de *Historia de una escalera* se nos comunica de la misma manera la trágica repetición de las generaciones. Los hijos «se contemplan extasiados, próximos a besarse. Los padres se miran de nuevo, largamente. Sus miradas, cargadas de una infinita melancolía se cruzan sobre el hueco de la escalera sin rozar el grupo ilusionado de los hijos». La lista de ejemplos posibles no tiene fin.

Pero Buero goza en crearse dificultades, y por eso deliberadamente se priva de esta forma de comunicación. Ello ocurre cuando introduce a los ciegos en su teatro. En los primeros momentos de *En la ardiente oscuridad* el padre de Ignacio, el nuevo estudiante en la escuela de ciegos, reacciona, como vidente, a la anormalidad del ambiente. «El padre está muy afectado; mira a todos con ojos húmedos, que ellos no pueden ver. En sus movimientos muestra múltiples vacilaciones: volver a abrazar a su hijo, despedirse de los dos estudiantes, consultar a Don Pablo con una perruna mirada que se pierde en el aire.» Es decir, busca comunicación con los ojos y no la encuentra, pues se halla en un mundo especial y el espectador, al identificarse con él, siente esta misma extrañeza. Es entonces cuando se llega a comprender lo que la acotación inicial ya explicaba al actor: «Estas gentes nunca se enfrentan con la cara de su interlocutor».

Ahora bien, faltando en este drama, y en otros, el cruce de miradas, Buero se sirve de otra expresión histriónica: la presencia.

⁴ *The Life of the Drama*, New York, 1965, pág. 167-68. La traducción es mía.

Proyección de presencias

El sentimiento de comunidad que existe entre los estudiantes de la escuela de ciegos, procede de una motivación especial: no se ven pero *se sienten*. Se dan mutuamente confianza, amistad y cariño, no sólo con palabras sino a través de la proyección de su persona. En sutiles formas emotivas y sensoriales establecen contacto uno con otro, y es precisamente cuando se rompe esta comunicación anímica cuando aparece el sentimiento de fracaso, la soledad. Es la mera presencia de Ignacio, y no tanto su pesimismo nihilista, lo que amenaza y destruye la tranquilidad de la escuela. Su persona comunica un «fluido maligno» que, según Elisa, la desconcierta.

La primera acotación del drama establece el ambiente de bienestar que inicialmente reina en el centro. Los protagonistas, dice, «son ciegos jóvenes y felices, al parecer; tan seguros de sí mismos, que, cuando se levantan, caminan con facilidad y se localizan admirablemente apenas sin vacilaciones o tanteos. La ilusión de normalidad es, con frecuencia, completa». Aún más, en estas primeras escenas domina un espíritu de jovialidad: los ciegos ríen, bromean unos con otros, y también se tocan, se dan la mano, se abrazan. Exagera cada uno la proyección de su persona para ayudar al otro y, a la vez, recibir de él apoyo y sostén. Tienen una rara agudeza sensorial y una percepción especial que les sirve de comunicación, análoga a la del juego de gatitos de que nos hablara Fergusson.

El comienzo de la ruptura es sugerida al final del primer acto. Juana, la novia de Carlos, trata de ganarse la amistad del ciego rebelde, y lo que consigue es sentirse contagiada de su desesperanza. Carlos entra de repente en escena y la llama, pero ella, avergonzada, permanece callada, «paralizada, con la mano en la boca y la angustia en el semblante». Carlos entonces parece saber lo que ha pasado. Percibe el ambiente negativo y «pierde su instintiva seguridad; se siente extrañamente solo. Ciego». La mímica sugiere entonces su lucha íntima: «Adelanta indeciso los brazos, con el gesto eterno de palpar el aire, y avanza con precaución».

Pasan meses y la influencia maligna de Ignacio se extiende en el centro. Juana y Carlos comentan preocupados el comportamiento de Elisa, pero ésta, que está presente, no reacciona. Entonces la acotación nos dice claramente lo que ha sucedido: «Ellos tampoco intuyen su presencia: el enlace parece haberse roto entre los ciegos». O, más bien, lo dice la indicación al actor. Al espectador, por otra parte, todo esto se le debe comunicar de otra manera, en forma dramáticamente implícita; no con palabras sino a través de la sensibilidad histriónica.

No se piense, sin embargo, que esta proyección de la persona se limita a los dramas de ciegos. Predomina allí porque la comunicación visual les está vedada a los protagonistas. Normalmente este fenómeno se observa en toda escena conflictiva, en toda apelación de tipo dramático: el actor, viviendo su personaje no en el vacío, sino con el apoyo de otros personajes (actores). Y el sentido de este representar «con otros», presencias «en juego», es parte de la lección de las acotaciones buerianas. He aquí un ejemplo final.

En la segunda parte de *Un soñador para un pueblo*, Esquilache, sintiéndose vencido busca la soledad. Dice entonces a Fernandita, la criadita que le ha dado ánimo y

cariño: «No debí traerte aquí. Hay agonías que un hombre debe pasar solo». Ella deniega: «Cuando se sufre, es mejor tener a nuestro lado al más pobre, al más desvalido de los seres, con tal de que tenga un poco de piedad». Y explica la acotación: «Lo ha dicho pensando en sí misma; pero Esquilache se siente bruscamente quebrado por sus palabras y estalla en un sollozo. Para disimular sus lágrimas; para luchar contra ese destructor sentimiento de autocompasión que le atenaza, se levanta y va hacia la derecha, tragando, jadeando, intentando en vano retener el llanto. Fernandita corre a su lado. Esquilache habla de espaldas, rehuyendo los tímidos contactos que ella, en su angustia, osa; se vuelve a uno y otro lado para que ella no vea sus mejillas mojadas». En ese momento los personajes se perciben y apoyan histriónicamente pues las palabras resultan vanas. Buero mismo lo reconoce y agrega: «El diálogo se hace entrecortado, confuso: dos grades desgracias se buscan a ciegas a su través».

Lo dicho hasta aquí nos permite llegar a ciertas conclusiones en cuanto a una definición de lo histriónico en la obra de Buero. Primero, sus indicaciones al actor nunca exageran, nunca deforman. Compárense las acotaciones señaladas con la visión expresionista que encontramos en los esperpentos. Allí también el diálogo cede a la proyección histriónico-plástica, pero ¡cuán diferente es la estética de Valle! En *Las galas del difunto* se describe el Boticario de la siguiente manera: «El estafermo, gorro y pantuflas, con una espantada se despliega de la cortinilla. El desconcierto de la gambeta y el viraje que le sacude la cara revierten la vida a una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto; el golpe de los pies, por los ángulos de la zapateta».

Segundo, Buero mantiene la proyección de «presencias» dentro de límites mesurados. Piénsese en el drama romántico, por ejemplo, en *Don Juan Tenorio*, todo energía y personalidad; o aún en *Yerma*, de Lorca, fuerza mítica que trasciende lo humano. Y es que el concepto que Buero tiene de lo histriónico proviene del naturalismo escénico; es decir, de la reforma teatral capitaneada por Ibsen⁵.

Buero comparte el liberalismo político del escritor noruego y sus ideas sobre la misión del dramaturgo⁶. Ibsen se rebelaba contra las obras ñoñas y sentimentales de su época y pedía un teatro de ideas; el dramaturgo, según él, debía ser un pensador y un revolucionario. No obstante, se negaba a convertir el teatro en una tribuna de agitación política, viéndolo más bien como una plataforma donde se pudieran exponer y debatir los dilemas del hombre moderno. Quería superar el drama de tesis de entonces, voceador de soluciones fáciles y superficiales, a favor de la presentación, clara y despiadada, de verdaderos problemas éticos y morales. Seguía la estructura de la «pièce bien faite» pero sus protagonistas habían de ser, no ya los viejos tipos, sino

⁵ Usamos el término «naturalismo escénico» en relación con la reforma teatral de las últimas décadas del siglo, que poco (o nada) tiene que ver con el cientifismo y el determinismo pesimista de la llamada novela naturalista. Un excelente resumen de esta corriente teatral se encuentra en el capítulo séptimo de *La Historia del Teatro Contemporáneo*, tomo II, de JUAN GUERRERO ZAMORA (Barcelona, 1961).

⁶ Entre los autores españoles, Buero reconoce haber recibido influencia de Galdós y de Cervantes, y agrega: «Probablemente soy derivado también de una serie de extranjeros que, en mi opinión, me han fecundado de una manera importante; de Henrik Ibsen quizá más que de ningún otro...» (BERNARD DULSEY, «Entrevista a Buero Vallejo», *Modern Language Journal*, pág. 50 (1966), pág. 152.)