

de presencias. Por ahora, recalquemos lo siguiente: la organización del cuadro establece la relación emotiva de los personajes, los actos y movimientos de éstos refuerzan el diálogo, y cuando no hay diálogo, lo sugieren. Así llega la escena finalmente a convertirse en un juego mímico de gran expresividad, mostrándonos de un modo implícito, el secreto conflicto que motiva la trama, todo aquello que las palabras soslayan.

Las secuencias pantomímicas

Ya sea porque Buero reconoce el valor del silencio en la escena o porque, como acabamos de sugerir, el diálogo le resulta pobre para comunicar ciertos conflictos o situaciones, el caso es que abundan en su obra escenas en que domina el enfoque pantomímico. A menudo el propósito de éstas es ambiental. Buero dirige entonces la secuencia con un marcado sentido del cuadro, indicando gesto, movimiento, ritmo. Encontramos escenas de este tipo especialmente en los dramas históricos; son como evocaciones plásticas de otra época, pausas dentro de un desarrollo dialogal. En esos momentos la acción cede por entero a la mímica para asumir otro ritmo, casi de cámara lenta. *Las meninas* nos ofrece un ejemplo, la escena inquisitorial en que Velázquez se defiende de las acusaciones de sus enemigos. La sesión termina cuando el representante de la Iglesia se retira:

El dominico se inclina ante el Rey y la Infanta. El Rey le devuelve la reverencia y la Infanta le besa el rosario. Luego da la vuelta por la izquierda y se dirige al fondo acompañado del Marqués, entre las reverencias de todos. Al pasar junto a Nieto, éste se precipita a besarle el crucifijo; pero el dominico lo mira y, con un seco ademán de desagrado, retira rápidamente su rosario. Rojo de vergüenza, Nieto vuelve a su sitio y el dominico llega a la puerta del fondo, que se adelantó a abrir el Marqués. El fraile lo bendice brevemente, sale y el Marqués cierra, volviendo junto al Rey.

La mayoría de las veces, sin embargo, la secuencia pantomímica es sólo parte de una escena más amplia y sirve para crear una tensión emotiva contraponiéndose simultáneamente a otra acción o al diálogo. Veamos diferentes ejemplos de esto.

Cuando el juego mímico tiene una intención irónica, la secuencia funciona como contrapunto, ocurre a espaldas de esa otra acción. Ejemplo (*Historia de una escalera*): Fernando y Urbano dialogan calladamente en el casinillo mientras Rosa y Pepe, el chulo, aparecen en otro rellano de la escalera. El encuentro de éstos últimos se expresa, por necesidad, en forma muda.

Ella se vuelve y se contemplan muy satisfechos. El va a hablar, pero ella le hace señas de que se calle, y le señala al «casinillo», donde se encuentran los dos muchachos, ocultos para él. Pepe la invita por señas a bailar para después, y ella asiente sin disimular su alegría. En esta expresiva mímica los sorprende Paca.

Otras veces la secuencia muda se convierte en un pequeño mimo-drama, con su propio mundo y personajes. Tal es la escenificación que Buero hace a veces del pensamiento de un personaje, expresión plástica de lo que Domenech ha llamado la «realidad escindida». Ejemplo (*El tragaluz*): Encarna teme que al ser abandonada por

Vicente caerá en la prostitución. Sus pensamientos cobran entonces realidad al otro lado de la escena.

Entra por la derecha una golfa, cruza y se acerca al velador del cafetín. Tiene el inequívoco aspecto de una prostituta barata y ronda ya los cuarenta años. Se sienta al velador, saca de su bolso una cajetilla y extrae un pitillo. Un camarero flaco y entrado en años aparece por el lateral izquierdo y, con gesto cansado, deniega con la cabeza y con un dedo, indicando a la esquina que se vaya. Ella lo mira con zumba y extiende las manos hacia la mesa, como si dijese: «Quiero tomar algo» El camarero vuelve a denegar y torna a indicar calmoso, que se vaya. Ella suspira, guarda el pitillo que no encendió y se levanta.

La acción muda es el foco de la escena total, y el cuidado con que Buero la elabora no deja lugar a dudas que es así. Mayor cuidado aún observamos en aquellas ocasiones en que el juego mímico se centra en un solo personaje; las indicaciones al actor son entonces aún más sugestivas. Ejemplo (*Historia de una escalera*): El conflicto entre familias culmina en una violenta disputa de los padres. Vemos la reacción que suscita en uno de los hijos:

Fernando, el hijo, con el asco y la amargura pintados en su faz, avanza despacio por detrás del grupo y baja los escalones sin dejar de mirar, tanteando la pared a sus espaldas. Con desesperada actitud, sigue escuchando desde el «casinillo» la disputa de los mayores.

Finalmente hay casos en que el público no presencia aquella «otra» acción que motiva la secuencia muda. La mímica entonces asume mayor responsabilidad: sugerir al espectador aquello que sólo el personaje ve. Ejemplo (*En la ardiente oscuridad*): Doña Pepita, desde la ventana de la escuela de ciegos, presencia el crimen que ocurre fuera en la pista de deportes.

Crispa las manos sobre el alféizar. Súbitamente retrocede como si la hubiesen dado un golpe en el pecho, mientras lanza un grito ahogado. Con la faz contraída por el horror se vuelve. Se lleva las manos a la boca. Jadea. Vacila. Al fin corre rápida al chaflán y sale.

Algunas de estas indicaciones rozan ya en lo melodramático, justo es reconocerlo, pero, aún así, están lejos de los amaneramientos que encontramos en los dramones del XIX. La razón es obvia: estas expresiones histriónicas no son gratuitas sino que sirven un propósito. La mímica refleja siempre una realidad íntima, algo que el actor sólo puede comunicar a través de la interpretación. Buero comprende esta dimensión extra-literaria del teatro y se sirve de ella.

A menudo sus personajes tienen preocupaciones y conflictos psicológicos que se exteriorizan en forma simbólica. En *En la ardiente oscuridad*, por ejemplo, las manos de Ignacio expresan sus ansias de ver. «Sus manos, como las alas de un pájaro herido, tiemblan y repiquetean contra la cárcel misteriosa del cristal.» Y en *Las meninas* las manos también, ahora convertidas en metáfora visual, actúan en conjunción con el diálogo para expresar la angustia del aislamiento espiritual de Velázquez. Repetidamente, en la primera parte, el pintor se oprime las manos una y otra vez. Poco a poco comienza a aclararse el sentido de todo ello. Su mujer tiene celos y Velázquez reacciona inconscientemente repitiendo el mismo acto: «Se toma lentamente la mano izquierda con la derecha y se la oprime en un gesto que doña Juana no deja de captar.»

El diálogo entonces recoge el símbolo:

- Doña Juana.—...antes, Diego, yo era tu confidente. Me sentaba a tu lado como ahora (*lo hace*) y tu buscabas mi mano con la tuya... Míralas. Desde tu vuelta se buscan solas...
- Velázquez.—(*Se sobresalta y separa sus manos.*) ¿Qué dices?
- Doña Juana.—¿A quién busca esa mano desde entonces, Diego? (*Desliza su brazo y se la toma.*)
- ¿A... otra mujer?
- Velázquez.—(*Después de un momento.*) No hubo otra mujer, Juana.
- Doña Juana.—¡Pues habrá otra en palacio!
- Velázquez.—(*Oprimiéndose con furia las manos.*) ¡Estás enloqueciendo!
- Doña Juana.—(*Las señala llorando.*) ¡Esas manos!...
- Velázquez.—(*Las separa bruscamente, disgustado.*) Acaso busquen a alguien sin yo saberlo. No a otra, como piensas. A alguien que me ayude a soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos. Tienes razón; estoy solo. Y, sin embargo... Conocí hace años a alguien que hubiese podido ser como un hermano.

Ese alguien es Pedro, y al final de esta primera parte el sentido de la metáfora se hace explícito. Pedro quiere marcharse: Velázquez lo detiene y le dice: «Yo no os puedo dejar. Venid. Dadme la mano. (Pedro se la tiende tímidamente. Ante la trastornada mirada de su esposa, Velázquez la oprime, conmovido.)»

La metáfora simbólica, la unión espiritual de Pedro y Velázquez, es el foco temático de la escena, pero la tensión dramática —y esto es muy importante— surge de otra parte: «la trastornada mirada» de Juana. Y esto nos lleva a una distinta manifestación de la sensibilidad histriónica.

El cruce de miradas

Las indicaciones al actor, según se puede ver en las acotaciones que ya hemos apuntado, se centran en la cara del personaje. Fernando aparecía «con asco y la amargura pintados en la faz»; Doña Pepita con «la faz contraída por el horror». Aún más, el elemento facial dominante es la mirada. (Los ojos, se dice, son las ventanas del alma.) Así pues, «la prostituta mira con zumba al camarero»; «Rosa y Pepe se contemplan satisfechos».

El crítico Eric Bentley explica la importancia que en el representar han llegado a cobrar la cara y, en forma especial, los ojos. La cita es algo extensa pero vale la pena reproducirla aquí. Dice así:

Pensad en la representación de cualquier escena íntima entre un hombre y una mujer; digamos la última del *Pígalión* de Shaw. Se puede uno imaginar la reacción a tal escena de un antiguo griego o aún de un aficionado de hoy al teatro clásico chino o al kabuki japonés. Ellos notarían una falta de sentido formal o de patrón en la representación, de expresión en el movimiento, de belleza en la postura del cuerpo, y dirían: «Pero es que estos actores no hacen más que cruzar miradas, evadirlas y mirarse otra vez.» Y tendrían razón. El representar, en tal caso, ha venido a concentrarse en los ojos, y los ojos están sujetos a la siguiente paradoja fisiológica: que el mantener fijamente una mirada cancela la mirada misma. Es decir, que para sostener el efecto y sentimiento de una mirada hay que interrumpirla y después volver a ella. Una mirada es más dinámica cuando se inicia que cuando finalmente se fija, pues entonces se convierte en algo frío o sentimental. Una mirada cobra realidad al apelar a otra recíproca, y el