

hombres y mujeres poseedores de una compleja vida interior. Por consiguiente, su obra reclamaba una renovación de la interpretación escénica.

Ibsen, dice Bentley, «dio al actor algo esencialmente nuevo y le pidió de su parte algo esencialmente nuevo también... Completó el desarrollo que hacía siglos se llevaba lentamente a cabo en el arte del representar: la humanización del actor, convertirle de hierofante en hombre. En Ibsen, el foco del representar es la cara, aquella que el mimo de la antigüedad cubría con una máscara»<sup>7</sup>. Strindberg apoyaba la misma reforma. En su famoso prólogo a *La señorita Julia* protesta contra ciertas deformaciones, resultado del maquillaje y la luminotecnia de la época. Dice: «En el drama psicológico moderno, en el que la cara ha de reflejar las emociones más delicadas, convendría experimentar con luces laterales en un escenario reducido y sin maquillaje, o el menos posible»<sup>8</sup>.

Estos intentos de reforma, así como los de Antoine y sus actores del *Theatre Libre* de París y los de *Freie Buhne* de Berlín, tuvieron poca resonancia en España. Buero lo sabe, y sus indicaciones al actor son como un esfuerzo por recoger las lecciones perdidas a través de años. Ellas hacen eco de las mismas enseñanzas que, por lo general, pasaron desapercibidas o ignoradas por aquellos españoles que a fines del siglo pasado y principios de éste dominaban el teatro y se consideraban «modernos»: Echegaray, Benavente y los actores-empresario de la época<sup>9</sup>.

El naturalismo escénico, hay que reconocer, es algo básico en la obra bueriana. Sus acotaciones se dirigen a sus colaboradores, es cierto, pero la proyección histriónica que venimos señalando forma parte también de un proceso creador. Es decir, Buero mimetiza, se proyecta dentro de la situación dramática, no sólo para hacer indicaciones al actor, sino también para sentir el drama personalmente, para cerciorarse de la legitimidad de aquello que imagina. Su imaginación formal, he dicho en otra parte, «le lleva desde un principio a pensar como escenógrafo, director y actor»<sup>10</sup>. Y hay que agregar: escenógrafo, director y actor de específica tradición y estilo.

Por otra parte, Buero está muy al tanto de las corrientes de hoy. Ha indagado en las actividades de grupos de vanguardia recientes y adapta ciertos hallazgos. No obstante, permanece fiel a su visión inicial. Declara: «...la obra teórica de Antonin Artaud, la práctica del "Living Theater", la de otros grupos actuales de orientación similar... me han interesado mucho y algo habrán influido en mí. Pero en todas, en general, advierto un intento de ruptura de nuestras inhibiciones mediante participación física que se me queda tosca, contraproducente». Agrega después: «...ya en 1950, antes de conocer estas cosas, yo fabriqué mi primer efecto de "participación" del público mediante el apagón del tercer acto en *En la ardiente oscuridad*»<sup>11</sup>. En otras palabras, sus efectos (como el festín dionisiaco que Strindberg introduce en medio

---

<sup>7</sup> «Ibsen Pro and Con», en su libro *In Search of Theater*, New York, 1953, pág. 374. La traducción es mía.

<sup>8</sup> *International Plays*, New York, 1950, pág. 16. La traducción es mía.

<sup>9</sup> Sobre la influencia de esta reforma en España, y falta de ella, véase, HALFDAN GREGERSEN, *Ibsen and Spain*, Cambridge, 1936.

<sup>10</sup> ROBERTO G. SÁNCHEZ, «Teatralidad y carpintería teatral: la simultaneidad escénica en la obra de Buero Vallejo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 320-321.

<sup>11</sup> Carta de Buero a Robert Nicholas, incluida en el libro de éste, *The Tragic Stages of Antonio Buero Vallejo*, Madrid (Estudios de Hispanófila), 1972, pág. 123-24.

de *La señorita Julia*) no han de violar la estética naturalista. En este respeto a la tradición radica, para algunos, su mérito y, para otros, su limitación.

Contrariamente a los grupos que menciona, y aún en los tales efectos de «participación», Buero mantiene siempre una discreta distancia entre el público y los intérpretes de su obra. Concibe sus dramas en términos del escenario tradicional y sus indicaciones al actor se ajustan a tal perspectiva. Su vocación de pintor le dicta el concepto del cuadro y, con ello, el marco del proscenio. Se niega a seguir modas por el mero alarde de novedad. Admira la obra de Brecht, pero tiene reservas en cuanto a sus teorías. Desconfía del drama puramente cerebral y, por consiguiente, de la falta de emoción en sus intérpretes. «Al lado de la razón», dice en entrevista reciente, «la emoción sigue siendo una de las pocas cosas que merecen la pena. En el teatro y en la vida»<sup>12</sup>. Igual que Arthur Miller, con quien tiene tanto en común, no sólo acepta la herencia del naturalismo escénico sino que la protege y la nutre.

La comparación con Miller resulta especialmente significativa y hace resaltar lo insólito de la hazaña de Buero, el alcance de sus lecciones. Miller, igualmente, sigue la huella de Ibsen, pero en su caso el terreno había sido preparado por O'Neill, durante la década de los veinte, y después por Clifford Odets y la labor de los actores del *Group Theater*. Buero, por otra parte, había de crear su obra en el vacío lamentable de los primeros años de la posguerra española. Las circunstancias históricas del momento pedían un drama de testimonio social básicamente nuevo, y los maestros del moderno teatro español, Valle-Inclán y Lorca, no podían guiarle. Además, no teniendo el apoyo de una tradición de interpretación escénica disciplinada hubo de sentir la necesidad de creársela en alguna forma.

Así pues, luchando en el vacío, en el mar de mediocridad del teatro de esos años, Buero buscó puerto en los sólidos moldes del naturalismo. Si más tarde se permite ciertos experimentos formales de tipo actual, en cuanto a estructura dramática o innovación escenográfica, es precisamente porque sigue anclando sus dramas en la sensibilidad histriónica que proviene de la reforma de fines del XIX, de Ibsen, de Strindberg, de Antoine. Y esto, lejos de europeizarlo, de alejarlo de lo español, le permite acercarse mejor a esos grandiosos exponentes del mimetizar, a Galdós, a Cervantes y a su querido Velázquez.

ROBERTO G. SÁNCHEZ  
*University of Wisconsin - Madison*  
*Dpt. of Spanish*  
*Van Hise Hall*  
*1220 Linden Drive*  
*MADISON, Wis. 53706 (U.S.A.)*

---

<sup>12</sup> Salvat, «Entrevista a Buero Vallejo», pág. 18. En la misma entrevista Salvat le dice: «Viendo el espectáculo sobre *La detonación*, tuve la impresión de que los actores, con escasísimas excepciones, no entendían en absoluto el mensaje ideológico de la obra. No tenían, en ningún momento, posición crítica frente al personaje que representaban.» Y Buero le contesta: «Poco hay que apostillar a lo que dices, pues es muy exacto en general. Haría la salvedad, que ya tú apuntas, en favor de algunos intérpretes. Y otra, que tu considerarás probablemente más discutible, a favor de una interpretación cálida y emotiva; pues ni siquiera en nuestra "era científica" la creo forzosamente alienante.»

# La mujer en la literatura de América Latina

Bien temprano se registró en América la presencia de la mujer en el campo de las letras. Cuando la figura extraordinaria de Sor Juana Inés de la Cruz inquietaba los medios eclesiásticos del virreinato de la Nueva España con su *Crisis de un sermón*, que el obispo de Puebla se decidía a publicar en 1690 con un prólogo suyo recriminatorio de las andanzas literarias de la monja, firmado bajo el seudónimo de Sor Filotea de la Cruz, ya se conocía de diversas damas y religiosas del Nuevo Mundo que habían cultivado la poesía. En *Silva de varias poesías* se escribe de la dominicana Leonor de Ovando, que por el 1580 armaba sonetos, a quien se pudiera considerar la poetisa más antigua del continente. Legendaria era también la vida y obra de Santa Rosa de Lima, autora de fervorosas oraciones breves, recogidas en *Tesoros verdaderos de las Indias*, a finales del XVI. A otras peruanas notables se refiere Mexia de Fernangil en su *Parnaso Antártico*, de 1608, así como Lope de Vega, en *La Filomena*. Uno incluye un *Discurso en loor de la poesía*, que consigna «compuesto por una señora principal deste Reino»; otro recoge una lírica epístola, *Amarillis a Belardo*, de una dama de Huácano, en quien alguna crítica ha creído adivinar a la autora de comedias de la época, Ana Morillo. El mismo Lope alaba en *Laurel de Apolo* a una supuesta poetisa ecuatoriana, Jerónima de Velasco, de obra desconocida. También se divulga en boca de frailes viajeros la existencia de monjas, como la novelesca Sor Juana Maldonado, de Guatemala, y Mariana de Jesús, de Ecuador, improvisadoras de versos. Sin embargo, la primera manifestación literaria de mujer no provendría de estas almas piadosas, sino de la increíble española Isabel de Guevara cuando escribe, en 1556, veinte años después de los sucesos y desde su refugio en La Asunción, una carta a la Gobernadora de la provincia paraguaya, imponiéndola de la heroica acción realizada por las mujeres que, como ella, vinieron con los primeros conquistadores de la Plata y fundaron, a sangre y fuego, en ayuda de la diezmada expedición, la ciudad de Buenos Aires, y no habían recibido a cambio ni el reconocimiento de las autoridades coloniales.

Pero la personalidad más cautivante y señalada de la colonia seguía siendo la monja mexicana, verdadera eminencia literaria y viva ilustración de las presiones que se ejercían sobre la mujer de su tiempo cuando combatía por el derecho a la jerarquía intelectual femenina y a la independencia del espíritu. Su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, que aparecería un año posterior a la misiva del obispo, bastaría para comprobar el talento excepcional que la distinguía, su capacidad de reflexión y de exponer ideas con gracia y soltura, la agudeza para indicar los errores de la época y la entereza con que defendía el deber de la mujer a pensar, estudiar y participar activamente en la vida de la sociedad.

Ella, que era capaz de castigar su indolencia para el estudio cortándose el pelo, pues no «parecía razón que estuviese vestida de cabellos, cabeza que estaba tan desnuda de noticias», y pedía a la madre que la vistiera de hombre si fuera necesario con tal de llegar a la Universidad, podría ser considerada al correr de los siglos como la fundadora de la lucha de la mujer latinoamericana por su equiparación al amo masculino. También era Sor Juana poeta de singular voz, lirismo conceptual, intención satírica y vigorosa emoción, parejamente certera en el soneto y la lira, como