

Francisco, Rafael Álvarez «El Brujo» y otros grandes actores.

En este marco puede insertarse el capítulo que cierra el libro, *Un discurso cómico: «El testigo» de Fernando Quiñones y Rafael Álvarez «El Brujo»*. Como Gutiérrez Carbajo demuestra con rigor a propósito de esta representación y en general respecto a todas las obras analizadas en el presente volumen, la pluralidad y la diversidad de pensamientos dominan sobre el logocentrismo y la polifonía de voces sobre el discurso único y autoritario.

JULIA SABINA

LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio : *La tradición clásica en Antonio Buero Vallejo* (Supplementvm I Nova Tellvs. Anuario del Centro de Estudios Clásicos). Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas, 2009, 160 páginas.

Se abre el libro con una brevísima introducción que contiene los datos generales biográficos del autor y las líneas maestras de su quehacer literario; entre estas resaltaremos la siguiente: «Las obras buerianas son trágicas en buena medida, pero alienta en ellas la esperanza de superar algún día las limitaciones que afligen a los seres humanos» (p. 10). Deseamos recalcarla porque, con las correspondientes variaciones, se repite a lo largo del estudio.

El trabajo está dividido en dos partes; en la primera analiza 20 (de las 28) obras

dramáticas de Buero (pp. 11-97); y, en la segunda, el resto de la producción del autor (pp. 99-158). La parte del león se la llevan, sin embargo, en la primera parte, el análisis de *La tejedora de sueños* (pp. 15-41); y, en la segunda, la selección de «La tragedia. El concepto de ‘lo trágico’» (pp. 117-131).

La desmitologización es una constante bastante frecuente en la literatura contemporánea. No sería necesario aportar ejemplos, ni siquiera de la española; pero, por simple curiosidad, recordaremos la obra de Antonio Gala, *Anillos para una dama*. De cualquier forma, en el caso de *La tejedora*, más que de una desmitologización, el profesor López Férez disecciona la acción desde una doble perspectiva: desde la elección de los personajes que, por supuesto, son muchos menos que en la *Odissea* (se afirma explícitamente que, de treinta pretendientes, ya se han marchado veinticinco); y, sobre todo, en la elección de los rasgos identificadores de los personajes, en lo que se limita a elegir una de las dos perspectivas que ofrecen los documentos.¹ Y esta elección no recae en la tradicional de la *Odissea* sino en la que, a juzgar por los documentos conservados, transmitió el teatro: «El teatro griego se encargó de elaborar un cuadro de Ulises muy distinto del ofrecido por los grandes poemas homéricos. Por tanto, cuando Sófocles, en *Áyax* y *Filoctetes*, nos presenta un Ulises calculador, mendaz y hábil como nadie en los recursos retóricos, se apoya en noticias y datos bien conocidos por la tradición literaria anterior, aunque perdidas casi por completo para nosotros. Esa ima-

¹ Por limitarnos a un ejemplo, podemos recordar el caso de la reina Dido; para buena parte de los estudiosos, es preferible la interpretación ‘historicista’: una reina fiel a su marido Siqueo-fue la lectura preferida de algunos dramaturgos españoles: Cristóbal de Virués: *Elisa Dido* (1585?); Lasso de la Vega: *Tragedia de la honra de Dido restaurada* (1587); y Cubillo de Aragón: *La honestidad defendida de Elisa Dido* (1654). Pero la mayoría de los dramaturgos prefirieron la interpretación de Virgilio, en la *Eneida* (Libro IV), con la presentación de una reina que cede a la pasión de *Eneas*.

gen peyorativa de Ulises fue abriéndose paso en la literatura [...] (p. 17, n13).

Y, en la nota 158 (correspondiente a *La detonación*), recuerda que el comportamiento de Ulises en *La tejedora* es equivalente al de Cambronero, pues, para ambos, «la opinión ajena me es muy cara»; postura que, no debemos olvidarlo, coincide plenamente con la que el teatro áureo sostiene frente al honor: la ofensa no hecha pública prácticamente no existe. Pero lo que queda claro en la pieza es que Penélope está enamorada de Anfino, aunque el coro no quiera verlo, y la reina envidia a los muertos cuando el joven muere: «Tú eres feliz ahora, mi Anfino, y yo te envidio... ¡Dichosos los muertos!» (p. 41).

Conviene recordar, de paso que nos referimos a notas concretas, que estas tienen una importancia sobresaliente en el libro, pues, en múltiples ocasiones, son mucho más que concreciones bibliográficas o aclaraciones puntuales; en realidad, aclaran, explican y profundizan numerosos aspectos que enriquecen al lector: unas son demostraciones documentales sobre léxico concreto y personajes mitológicos; otras, implicaciones literarias con diversos autores de variadas y contrarias perspectivas frente al desarrollo de la acción y al dibujo y composición de los personajes (por ejemplo, las durísimas afirmaciones sobre Helena); finalmente, no faltan aportaciones sugerentes para la literatura comparada.

Hablaremos dos palabras del interés que Buero Vallejo prestó a la ceguera; para ello, y dentro de la importancia de la mitología en esa valoración y su tratamiento dramático, nos referiremos mínimamente a *El concierto de san Ovidio*. Dejaremos aparte las ‘divinas palabras’ que constituyen un apartado interesante (sobre todo, si tenemos en cuenta que se trata de textos latinos) para centrarnos en unas líneas:

«David: ¡ No queremos que nos crean imbéciles! (*Se arranca el gorro y lo tira*).

Valindín: ¡ Nadie os lo llama!

David: ¡ Vos nos lo llamáis! (El pavo real, las orejas de asno, las palmatorias, nuestras muecas para leer las partituras al revés... y nuestra horrible música! Cuanto peor, mejor, ¿no? ¡El espectáculo consistía en servir de escarnio a los papanatas! ¡Vámonos, hermanos!».

Más adelante comprobamos que, para Valindín, la burla de los minusválidos la justifica el hecho de que, en último término, podrán repetir lo del refrán: ‘¡Ande yo caliente, y ríase la gente!’ . Pero las cosas no son tan simples, porque, en lo profundo de los ciegos, late el deseo de la honradez y de ser considerados auténticos seres humanos, lo que les niega su explotador.

Pero... dejemos este camino, pues ahora nos interesa la valoración mitológica, que, en este caso, alude directamente al rey Midas. Descritas sus dos transformaciones por Ovidio (en las *Metamorfosis*, 11, 92-193), para el sinvergüenza empresario, el objetivo perseguido con su espectáculo es la rememoración del rey Midas, castigado a tener orejas de burro (como las que Valandín coloca al ‘rey’ Gilberto) por no aceptar el triunfo de Apolo frente a Pan, en el certamen sobre la música. (Además, como también señalará el propio David, al descubrir que el ‘pájaro’ sobre el que se van a subir es un ‘pavo real’: «el pavo real es el emblema de la necedad» (p. 63).

Nos detendríamos con gusto, si tuviéramos espacio, en recalcar algunos aspectos agudos que el profesor López Férez nos ofrece en *Las meninas*. Deberemos conformarnos con recordar la relevancia que tuvieron en el momento de su representación primera, de conciencia y riqueza expresiva en circunstancias adversas, marcadas por el ojo siempre vigilante de la

censura (lo que no impidió, al dramaturgo, realizar con valentía afirmaciones atrevidas). Valga el simple recuerdo de las palabras de Velázquez:

«Acato humildemente, señor, las prudentes normas que una inspirada sabiduría dispone; mas yo me atrevería a sugerir otra norma que no fuese contra las pinturas lascivas, sino contra las mentes lascivas que en todo ven lascivia [...] Porque soy pintor, señor. Un pintor es un ojo que ve la Creación en toda su gloria. La carne es pecadora, más también es gloriosa. Y antes de que nos sea confirmada su gloria en el fin de los tiempos, la pintura lo percibe... La mujer que he pintado es muy bella, señor; pero también es bello el cuerpo del Crucificado que pinté hace años y que adoran todos los días las monjitas de San Plácido» (p. 58).

Pasemos ahora a la segunda parte del libro.

No entraremos en los comentarios sobre distintos autores, españoles (Valle-Inclán, Lorca, Pemán...) y extranjeros (Shakespeare, Goethe, Arthur Miller, Chejov...), sobre la tragedia, bien sobre su concepción en sí, con sus planteamientos, estructura y objetivos; bien con la exposición de sus lecturas y opiniones sobre autores o, incluso, representaciones significativas.

Aprovecharemos, con todo, para referirnos a dos ideas merecedoras de ser consideradas rasgos constitutivos de la concepción trágica de Buero Vallejo:

– una es su postura, a partir de la concepción trágica de los griegos, ante la existencia del mal en el mundo: « ¡De qué modo culpan los mortales a los númenes! (profiere Zeus). Dicen que las cosas malas les vienen de nosotros, y son ellos quienes se atraen, con sus locuras, infortunios no decretados por el destino'» (p. 104).

– la otra cabe sintetizarse en una pregunta: ¿es posible una tragedia con final fe-

liz? La respuesta, que, por otra parte, está directamente relacionada con el apartado anterior, ya la aportó el propio Esquilo, con la terminación de la *Orestíada*: en *Las Euménides*, el homicida Orestes, gravemente amenazado por las terribles Erinias, a causa de haber matado violentamente a su madre, consigue el perdón de los dioses y el beneplácito de Atenas.

Por cierto, no está de más recordar que, en esta pieza (*Las Euménides*) el primero de los grandes trágicos griegos rompe la unidad de acción (comienza en el templo de Apolo en Delfos, para continuar y concluir en Atenas, donde la intervención de la diosa concluirá con el perdón al homicida). Es un hecho en el que se debían haber fijado con más detalle los radicales defensores de las 'tres unidades pseudoaristotélicas', como ya hemos repetido en otras ocasiones.

También Eurípides dramatizaría acciones que acababan con perspectiva optimista y de forma alegre. Es imposible explayarnos en esto. Pero conviene tener presente que estas visiones trágicas (en las que, además, suele haber una profunda enseñanza moral) con un final positivo pasan al teatro español del Siglo de Oro, fundamentalmente en Mira de Amescua y, a través de éste, a Calderón de la Barca... sin olvidar a los otros grandes dramaturgos...

En cambio, sí es del mayor interés recalcar la clara conciencia del dramaturgo sobre la tragedia, así como su clarividencia en otros aspectos del teatro contemporáneo; por ejemplo, señalando determinados paralelismos entre ciertas actitudes y tomas de postura del teatro contemporáneo y otras, generalmente muy negativas, del teatro romano.

Antonio Buero Vallejo, grande entre los grandes, no necesitó entrar en el plano de lo escandaloso para que sus obras al-

canzaran las más altas cumbres de calidad estética y profundidad humana. Y no cayó en la trampa de las apariencias de «la novedad a pesar de todo», para avanzar en los aportes del teatro. Y así, saliendo al paso del Living Theater, en el que se llegan a realizar coitos, no fingidos, como si se tratara de terapia psíquica, el autor de *El sueño de la razón* y de *La fundación* plantea serias dudas (por no decir que se opone radicalmente a tal consideración) sobre el carácter liberador de tal recurso, porque, para ser liberador lo dionisiaco, es necesario (utilizando conscientemente terminología de Nietzsche) una iluminación superior proveniente de la mente, es decir, apolínea. He aquí sus palabras:

«Y, por supuesto, los partidarios de ese teatro espontaneísta y desinhibidor suelen creer que, tanto los actores como los espectadores participantes, consiguen la superación de sus alienaciones».

¿Lo consiguen realmente? Creo que el estudio de tales experiencias a la luz de la psicología arrojaría serias dudas respecto a su poder liberador, y más aún en cuanto a que esas supuestas liberaciones sean *dionisiacas*. Pues lo dionisiaco no se reduce al desenfreno y la embriaguez, ni adquiere plenitud si le falta una cierta iluminación superior de la mente. En otras palabras: no culmina si no logra armonizarse con lo *apolíneo*. Y me excuso por seguir usando, según hago frecuentemente, esta terminología nietzscheana; sucede que sigue siendo muy clarificadora» (p. 156).

A partir de su visión de la tragedia, como una realidad mítica, la chabacanería de las realidades soeces, lejos de producir la catarsis propia de la tragedia originaria, abandona la grandeza del ser humano para rebajarse a la esclavitud de sus más bajas pasiones, convirtiéndolos en lo más ajeno a la belleza superior: en bestias.

Dos pequeñas puntualizaciones a este espléndido trabajo del profesor López Férez, cuya publicaciones aplaudimos sin condiciones: en las citas de los versos de *Mito*, los repartidos entre el interlocutor que lo inicia y el que lo concluye no expresan gráficamente la unidad; y vale tanto para los endecasílabos como para los octosílabos (pp. 68-70). Echamos en falta, por último, una nota en la que se hubiera corregido la reiterada alusión, en los textos explícitos de Buero Vallejo, a *Ifigenia en Táuride*, pues no se trata de un lugar geográfico, sino de la estancia de la heroína entre los tauros.

JUAN MANUEL VILLANUEVA FERNÁNDEZ

RABATÉ, Jean-Claude - RABATÉ, Colette, *Miguel de Unamuno. Biografía*, Madrid, Taurus, 2009, 784 págs.

La dificultad inherente al intento de contar y condensar una vida en unos centenares de páginas es algo que nadie discutiría a estas alturas. Sin embargo, es cuando la trascendencia de la persona objeto de la biografía supera los estrechos límites de una existencia humana y la convierte en personaje, cuando la complejidad de la tarea adquiere unas proporciones capaces de disuadir al investigador más abnegado, al biógrafo más optimista y voluntarioso. Algo parecido a esto es lo que ha sucedido durante las últimas décadas con la figura del filósofo y escritor español, Miguel de Unamuno (1864-1936).

Desde que en 1964 el periodista Emilio Salcedo publicara su *Vida de Don Miguel*, nadie se había atrevido a enfrentarse a la titánica labor que supone reconstruir con un mínimo de coherencia la vida de este pensador tan activo como polifacético. En