

Trabajo Fin de Grado

Larra como tema literario: un estudio de *La detonación* de Buero Vallejo

Autor/es

Sandra Laga Galindo

Director/es

Dr. Jesús Rubio Jiménez

Facultad de Filosofía y Letras

2014

Índice

1- Introducción.....	3
2- Larra como tema literario.....	4
3- Buero Vallejo.....	14
3.1 Repaso de su vida y obra.....	14
3.2 Contexto en el momento del estreno y censura.....	17
3.3 <i>La detonación</i> como parte del teatro histórico bueriano.....	18
3.4 Posibilismo en las últimas obras de Buero.....	22
4- Texto dramático.....	25
4.1 Estructura y técnicas.....	26
4.2 Personajes y máscaras.....	31
4.3 Características específicas de la vida de Larra y cómo se plasman (Vida política, literaria y amorosa).....	38
4.4 Encarnación de Buero en el personaje.....	41
4.5 El suicidio de Larra: dos partes causales.....	43
5- La representación.....	46
5.1 Actores y actuación.....	46
5.2 Carpintería teatral.....	47
5.3 Crítica y recepción de la obra.....	48
6- Conclusiones.....	53
7- Referencias bibliográficas consultadas	

1. Introducción

La vida de Mariano José de Larra, junto a su trágica muerte, ha sido una gran inspiración como tema literario para autores de todos los ámbitos, desde la poesía y el drama hasta la televisión y los guiones de cine. Aunque actualmente este personaje no es ampliamente conocido por el público, considero que es importante rescatar su figura y darle la importancia que sus ideas merecen. El trabajo que expongo a continuación es tan sólo una parte de la gran cantidad de producciones en las que la figura de Larra, ya sea fiel a la realidad o idealizado, aparece. Específicamente, he decidido centrar la atención en el drama histórico *La detonación* (1977), escrito por Buero Vallejo y estrenado en vida en la época de la Transición Española.

Este autor goza de un gran prestigio dentro del panorama teatral español y muchas de sus obras han sido muy estudiadas, tanto en la esfera de la investigación literaria como en la escolar. A pesar de haber algunos estudios en torno a esta obra, no ha llamado realmente la atención y es por esto que frecuentemente es olvidada cuando se habla de otras grandes obras como *Historia de una escalera* (1949) o *El sueño de la razón* (1970). Sin embargo, considero esta obra de gran importancia, no sólo por la presencia de los mensajes que Buero transmite, que con frecuencia aparecen en otras de sus producciones, sino porque también recoge las ideas de Larra, a través de la selección de algunas de las expresiones o fragmentos más ingeniosos que aparece en sus artículos.

En primer lugar, a través de este trabajo recoge un repaso, a través de la historia hasta hoy, de la figura de Larra utilizada como tema literario. A continuación se desarrolla un breve estudio de forma transversal en torno a la obra citada, atendiendo a fuentes como breves artículos que se han realizado acerca de la misma, artículos en torno a la propia vida de Larra, sus propios artículos y críticas periodísticas acerca del estreno de la obra, dado que resulta imposible acceder a la grabación de su representación.

Este estudio abarca las ideas más generales con el objetivo de concebirla, además de su condición de obra dramática, como una nueva interpretación más simbólica que ayude a entenderla en profundidad y a reflexionar acerca de la misma, donde se integre el conocimiento de los sucesos históricos de aquella época y las relaciones que se establecen entre ella y la época de Buero, puesto que ya en el siglo XXI es posible examinar los hechos desde una perspectiva histórica más amplia.

2. Larra como tema literario

No solo ha dejado Larra constancia de su obra periodística (que ha resultado de vital importancia para el desarrollo del periodismo en España) y de su obra literaria que, aunque breve, no tuvo poco éxito; sino que su propia vida y muerte, su persona, ha legado a la conciencia común y a la historia algo más que simples documentos físicos. Ha sido Larra objeto de textos literarios en muchas ocasiones debido a su vida romántica, que algunos críticos han calificado de «exagerada», incluso aunque en el Romanticismo el sentimiento de unas pasiones sin límite era lo que destacaba. A continuación se expondrá una visión general dividida en dos momentos importantes en la historia de la literatura que utiliza a Larra como símbolo literario, seguido de un tercer momento (aunque incompleto todavía) que recoge la presencia de Larra en la literatura más actual.

Mariano José de Larra tuvo un éxito visible entre los intelectuales de su tiempo. Sus ideas trascendían más allá de lo convencionalmente aceptado, y por su insistencia en responder a todo lo que llegaba hasta él logró hacerse un sitio y ser reconocido por muchísimos grupos intelectuales. Su muerte, el 13 de febrero de 1837, causó una gran conmoción a nivel internacional, pues no solo en España fue visto como modelo, sino que también en América del Sur, en plena Independencia y con Larra como modelo del romanticismo anti-español entre los intelectuales, retumbó y se honró su fallecimiento. También en Francia fue reconocido, aunque en menor medida que en España, pues en este lugar que el escritor sentía como suyo había pasado su niñez (1813-1818) y, dos años antes de su muerte, había regresado por unos meses tras ser abandonado por Dolores Armijo.

La vida y muerte de Larra ha suscitado interés entre muchos intelectuales, escritores que le conocieron y contemporáneos que no tuvieron la oportunidad de tratar con él, mayores que él y otros jóvenes noveles, ya desde el momento de su muerte. Por ello, en una amplia visión hacia el pasado literario se pueden establecer límites entre dos momentos básicos que dividirían una diferente percepción de Larra como tema literario. En ambos momentos las repercusiones en los escritores son amplias y diversas: pueden encontrarse desde comentarios a su muerte o a los homenajes organizados, notas y referencias, críticas o artículos periodísticos que en la época resultan tanto efusivos en algunos escritores como agrios en otros, hasta obras propiamente artísticas dentro de la

lirica, la novelística o el drama. Las críticas en torno a lo que la figura de Larra ha supuesto como símbolo en la historia han sido bastante frecuentes. Suscitó polémica y dos corrientes de interpretación, encabezadas por los primeros escritos sobre Larra de «Azorín» (y su negación de la tradición, que seguirá Ortega y Gasset y los jóvenes escritores de la revista *España*, entre otros) y Unamuno (como radical contradictor)¹. Sin embargo este aspecto no será tratado aquí, por alejarse de la creación literaria propiamente dicha. En toda la tradición literaria larriana predomina la crisis amorosa unida al final fatal característico del autor: lo que lo motiva a ello, los días antes de su muerte, ideas plasmadas en sus obras que pudieran tratarse como crónicas de una muerte anunciada, etc.; ya que son cuestiones que siguen intrigando a cualquier conocedor, actual y pasado, de la existencia del escritor.

El primer momento de Larra como tema literario se produce inmediatamente después de su muerte, dada la inquietante forma en que dejó el mundo. Entre los escritos que recuerdan al autor se percibe un ambiente lacerante donde predomina el sentimiento de conmoción y aflicción por la muerte de alguien como Larra, dejando a un lado las duras críticas periodísticas de algunos censores.² La primera manifestación de Larra en la literatura se halla en el día en que se celebró su funeral, el 15 de febrero de 1837, dejando a un lado las menciones periodísticas que anunciaron su muerte sin atreverse «por delicadeza a manifestar las causas que han motivado esta catástrofe»³. En este día, con el poema elegíaco que José Zorrilla recitó ante su tumba, se inició toda una corriente poética que recuerda con sus versos al poeta en distintos planos. A él se suman poetas como Manuel Alberto Benito (cuyo soneto también fue leído en el entierro), Carolina Coronado o el francés Chalumeau de Verneuil⁴. El planto de Zorrilla no solo se inscribe dentro de un lamento por la muerte de un ser querido, sino que además adquiere un sentido teórico al mencionar la función del poeta, ejemplificando implícitamente a Larra, pues el poeta «es una planta maldita/ con frutos de bendición»⁵.

¹ VARELA, J.L., «El símbolo», en *Larra y España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, p. 47 y pp. 82-87.

² ROMERO TOBAR, L., «Larra, tema literario», en *Dos liberales o lo que es entenderse. Hablando con Larra*, Madrid, Marenostrium, 2007, p. 99.

³ Extracto de *El Eco del Comercio* (15-II-1837), en ROMERO TOBAR, L. (ed.), *Temas literarios hispanos (I)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 144.

⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁵ ROMERO TOBAR, L., «Larra, tema literario», en *Dos liberales o lo que es entenderse. Hablando con Larra*, Madrid, Marenostrium, 2007, p. 100.

Destaca el singular poema de 1846 que Carolina Coronado titula «A Larra»⁶, donde la poeta inicia un diálogo imaginario en el que se evocan las respuestas con las que, acorde a una de las características más conocidas del escritor, su personalidad satírica y respondona, él le habría replicado creyendo que Coronado únicamente desea la fama a costa de burlarse de él:

Mujer ¿a qué has venido?
Al romántico yugo sujeta.
¿Ensayas tu gemido
en mi tumba olvidada
por ser luego del mundo celebrada?

Mientras, ella desmiente estas ideas al mismo tiempo que va confesándole su pena al recordar su nombre y le recuerda el genial trabajo literario que ha legado:

Lástima para el hombre,
corona para el genio esclarecido,
yo al invocar tu nombre
al criminal olvido
para cantar al escritor querido.⁷

Las manifestaciones poéticas son, en gran medida, breves exposiciones anecdóticas que cuentan aspectos concretos de la personalidad de Larra, de su muerte, de los sentimientos que él inspira, etc. Sin embargo a través de la prosa y del teatro estas intenciones se amplían permitiendo profundizar mucho más en la figura de Larra en diversos aspectos. Aún así, debe tenerse en cuenta el carácter ficticio de ambos géneros, es decir, las obras artísticas deforman un tanto la realidad para mostrar una percepción más subjetiva acerca de algún aspecto de la vida de Larra, incluso aunque se basen en una biografía documentada.

Así, a lo largo de este primer momento se van a encontrar obras prosísticas que insisten en un aspecto y profundizan en él, como el relato breve en forma de monólogo publicado por Núñez de Arenas en el *Observatorio Pintoresco*, pocos meses después de la muerte del escritor (julio de 1837), titulado «¿Por qué lloras, papá?»⁸. En este relato no aparece explícito el nombre de Larra, pero las referencias a su persona son

⁶ Íbid., p. 101.

⁷ CORONADO, C. «A Larra», [disponible online en <http://www.poesi.as/cac1133.htm> última visita: 19/06/2014]

⁸ ROMERO TOBAR, L., «Larra, tema literario», en *Dos liberales o lo que es entenderse. Hablando con Larra*, Madrid, Marenostum, 2007, p. 105.

abundantes, como la introducción del tema de las crisis amorosas, su posición alejada ante una sociedad injusta o el hecho de que está hablando mientras observa unas pistolas frente a él. También se halla en las novelas de folletín, aunque siguiendo su carácter simple e inverosímil donde se emplea con frecuencia la temática amorosa. Aparece la figura de Larra como personaje en la extensa novela de Juan Martínez Villergas y en la más abreviada de Patricio de la Escosura, titulada *El Patriarca del Valle* (1846-1847)⁹. Adquiere una gran presencia y un papel relevante, como rival (a causa de un asunto amoroso) del protagonista, en la novela de Martínez Villergas: *Los misterios de Madrid* (1844), inspirada en la de mayor éxito publicada en un periódico también por entregas de Eugène Sue, *Los misterios de Paris* (1843). En ella aparecen los dos motivos que frecuentan la literatura de Larra como tema literario: la situación de crisis amorosa con Dolores Armijo y su posterior suicidio, al que Martínez le dedica un capítulo entero. También Pérez Galdós incluye entre algunas de las novelas de la segunda y tercera serie de sus *Episodios nacionales* referencias indirectas a Larra, como en *Los Apostólicos* (1879) de la segunda serie, donde se recrea la tertulia de 1828 en el Café del Príncipe, o *La estafeta romántica* (1899) de la tercera serie, cuya estructura es epistolar y aparece Larra como protagonista indirecto, donde se relata su muerte y entierro en una carta ejecutada por una mujer pero atribuida a Miguel de los Santos Álvarez. Aparece también en *Mendizábal* (tercera serie, 1898) y *De Oñate a La Granja* (tercera serie, 1898)¹⁰.

El teatro en este primer momento se mueve dentro de la misma esfera en la que predomina el sentimiento trágico y, en cierto modo, una búsqueda imaginaria por dar respuesta a preguntas que quedan en el aire como los verdaderos motivos del suicidio del autor. Uno de los primeros dramas tras su muerte que se tienen documentados es el que edita el venezolano José María Díaz en un temprano 1838, titulado *Un poeta y una mujer*¹¹, el cual reconstruye (de nuevo el mismo motivo) la relación amorosa fatal entre Larra y Dolores Armijo que encarnan unos personajes inventados. El nombre de Larra tampoco aparece de forma explícita, sin embargo se dan datos biográficos de su vida que dejan claro el personaje real al que se refieren dotando al drama de verosimilitud histórica, sin tener en cuenta la lectura que los personajes realizan en distintos

⁹ —. (ed.), *Temas literarios hispanos (I)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 145-146.

¹⁰ —., «Larra, tema literario», en *Dos liberales o lo que es entenderse. Hablando con Larra*, Madrid, Marenostrum, 2007, p. 106-107.

¹¹ *Ibid.*, p. 105.

momentos de la obra de extractos de algunos artículos de Larra. No hay datos de que esta obra fuera representada, pero sí se conoce que varios elementos tanto de contenido como escenográficos que aparecen en el drama de Díaz aparecieron más tarde en otras obras teatrales referentes a Larra, como la identificación de la vida del mismo con el *Werther* de la novela epistolar de Goethe, debido a sus semejanzas en la situación amorosa en la que ambos se encontraron o el idéntico final trágico. También se dará más tarde el empleo de las máscaras como representantes de una sociedad falsa, que será utilizado por Buero Vallejo.¹²

Se puede establecer un segundo momento de Larra como tema literario en el que comienza un proceso de distanciamiento, en cierto modo, de los símbolos del escritor en los que se habían centrado otros autores para su creación artística. Este nuevo momento se inicia a partir de finales del siglo XIX, pasando por el Modernismo y la época de la Postguerra hasta el fin de la dictadura. Estas nuevas referencias difieren completamente de las anteriores a partir de los años sesenta, mucho después de la Guerra Civil, puesto que en los años inmediatamente posteriores a ella la escritura en torno a la figura de Larra es muy escasa¹³. Difieren, así pues, en el sentimiento romántico, pues ya no buscan destacar la figura pasional del escritor, sino su posición ante la libertad y ante la sociedad. Esto resulta relevante ya que tanto en la España de Larra como en la España de la Dictadura todavía está presente la censura a la libertad de expresión, para lo cual la imagen de Larra supone un ejemplo a seguir, como un hombre que luchó por la libertad y contra aquello que consideraba injusto. Sin embargo a comienzos de siglo su figura, junto con la de Espronceda, se concibe como un símbolo altamente estimado del movimiento romántico. Su vida, sus acciones, sus pensamientos e ideas, sus sentimientos; todo ello forman la máxima expresión del Romanticismo, pues su vida es casi más propia de una novela romántica que de una realidad. Algunos críticos llegan incluso a decir que su romanticismo sobrepasa el de la época, siendo así quizás un tanto exagerado, de pasiones exaltadas y de una vida romántica más bien intensa y breve que termina a su vez al estilo romántico. Toda su vida en sí, como si de un motivo literario se tratara, ha continuado utilizándose en los distintos ámbitos también en el siglo XX.

¹² ROMERO TOBAR, L. (ed.), *Temas literarios hispanos (I)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 146 y 149.

¹³ *Ibid.*, p. 147.

Dentro de la poesía, en el cambio de siglo, se encuentra el soneto de Manuel Reina que en 1902 escribe, todavía limitándose a la visión de Larra como satírico que se burla de muchas situaciones. En 1909 tuvo lugar la conmemoración del primer centenario del nacimiento de Larra, que dio lugar a oportunidades para numerosos poetas para dedicarle poemas al más puro estilo modernista como Eduardo Marquina, Cristóbal de Castro o el mismo Miguel de Unamuno en su *Cancionero* «Glosando las quejas de un literato dolido», entre otros poetas menos conocidos¹⁴. Así mismo, el año en el que habría de celebrarse el centenario de su muerte no destacó por las conmemoraciones al escritor debido a la situación crítica política en la que se encontraban. A pesar de ello hubo todavía algunos escritores como Rosa Chacel, Luis Cernuda con su elegía «A Larra con unas violetas» (1937)¹⁵, donde se recalca la famosa corrección de Cernuda a Larra «Escribir en España no es llorar, es morir», además de establecer una visible comparación entre las Españas de las dos épocas; Gómez de la Serna o Antonio Machado que le rindieron homenaje con algunos poemas. Este último dedicó también una reflexión al suicidio, tan controvertido, del escritor madrileño: para él fue «un acto maduro de voluntad y de conciencia. Anécdotas aparte, Larra se mató porque no pudo encontrar la España que buscaba, y cuando hubo perdido toda esperanza de encontrarla»¹⁶.

Es en los años sesenta cuando la figura de Larra aparece en la literatura como símbolo de la libertad, encuentran los escritores en Larra la figura libertaria que les sirve como ejemplo de defensa y denuncia de las circunstancias del momento, ya no solo en el ámbito lírico sino también en ensayos y algunas piezas de teatro. En el año 1976, algunos jóvenes de la *Revista de Occidente* y una traducción de Goytisolo sintetizan el nuevo referente moral con el que debía tenerse en cuenta en la vida pública de la sociedad. En ese mismo año, Vicente Aleixandre y Juan Gil-Albert publican «El suicida»¹⁷, donde perfilan en primera persona la moral de este tipo de hombre en el que se percibe un claro retrato de Larra en el que interviene Dolores Armijo. Esta figura del suicida se plasma con el empleo de dos tiempos que se distinguen de forma metafórica entre un día largo, que coincide con la propia vida vivida, y un día corto, que

¹⁴ *Ibid.*, p. 145.

¹⁵ ROMERO TOBAR, L., «Larra, tema literario», en *Dos liberales o lo que es entenderse. Hablando con Larra*, Madrid, Marenostum, 2007, p. 102.

¹⁶ En la Biografía del Portal de Mariano José de Larra, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, por José Escobar.

¹⁷ ROMERO TOBAR, L., «Larra, tema literario», en *Dos liberales o lo que es entenderse. Hablando con Larra*, Madrid, Marenostum, 2007, p. 103.

corresponde al día fatídico que pone fin a la vida; o entre un ayer y un mañana que adquiere un nuevo tratamiento que llama a la vitalidad. Esto puede verse en «El suicida» ya mencionado y en el «Larra. Día de primavera. 1836», de Luis García Montero o el «Conjuro», de García López; respectivamente.¹⁸

La prosa y el teatro son los dos géneros donde más se ha desarrollado a Larra como tema literario. Este segundo momento, al igual que en el primero, se basa en anécdotas desarrolladas de una forma más creativa e imaginativa. En 1902 aparece la novela de «Azorín» *La voluntad*¹⁹, donde revive la memoria de Larra y del poeta Bécquer a través de los personajes que los evocan ante la tumba. Poco después, estudiosos del escritor madrileño publicaron documentos bastante completos en los que recogían una completa biografía de Larra, como Carmen de Burgos (*Fígaro*, de 1919) o Sánchez Esteban (con su ensayo biográfico *Mariano José de Larra (Fígaro)*, de 1934), donde además se incluían documentos íntimos de la vida del escritor que permitían comprender de una forma más exacta algunos sucesos imprescindibles en su vida²⁰. Sin embargo, la creación literaria siguió la línea temática que incluía las crisis amorosas y el suicidio, probablemente por ser temas más emocionantes y susceptibles de seguir un buen desarrollo.

En el ámbito teatral se encuentran como seguidores de esta línea las piezas de Luis Fernández Ardavín, *El doncel romántico* (1922), que se divide en cinco capítulos a modo de folletín del XIX y utiliza el verso en un contexto apropiado romántico dentro de la obra pero con elementos modernistas en su forma. Utiliza, así, la figura de Larra para encarnar a un nuevo personaje, Ariel, que además de compartir varias características con la personalidad de Larra también se ve rodeado en su vida de alusiones externas a la figura real del escritor. Por ejemplo, se anuncia al estilo folletinista la muerte de Larra y en un momento aparece casi de forma pasajera el libro de Goethe, *Werther*, aludiendo a la analogía que ya anteriormente había sido establecida entre el escritor real y el personaje semificticio.²¹ El tema del fracaso amoroso y el suicidio vuelve a recogerse en el diálogo escénico de Tomás Borrás, *Trasmundo* (1923).

¹⁸ —. (ed.), *Temas literarios hispanos (I)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 147-148.

¹⁹ —., «Larra, tema literario», en *Dos liberales o lo que es entenderse. Hablando con Larra*, Madrid, Marenostrum, 2007, p. 107.

²⁰ —. (ed.), *Temas literarios hispanos (I)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 147.

²¹ —., «Larra, tema literario», en *Dos liberales o lo que es entenderse. Hablando con Larra*, Madrid, Marenostrum, 2007, pp. 107-108.

Otro dramaturgo que resulta relevante en esta línea es Ismael Sánchez Estevan, también biógrafo de Larra, que le dedicó la obra *Fígaro* (1934), una pieza dramático-histórica, estilo que más tarde seguirá Buero Vallejo, en la que recrea momentos de su vida que resultan relevantes, según el autor, para entender el final de la misma. Es importante destacar que cada acto recibe por título epígrafes que utilizó Larra para sus artículos, además del primer verso del planto de Zorrilla que conforma el título del quinto y último acto.²² En esta pieza se incluyen nuevos elementos con los que retrata de forma bastante precisa la vida periodística del escritor, la vida en la época, el trabajo que conlleva la puesta en escena de una representación teatral (como fórmula metateatral la obra que se pretende poner en escena es *Los amantes de Teruel*, drama que Larra tuvo la oportunidad de reseñar) y, siguiendo la tradición de literatura larriana, los factores que le llevan al suicidio.²³

Además de la obra de carácter dramático-histórico, Buero también recogerá de Sánchez la puesta en escena de unos personajes que se agrupan en torno al protagonista en los momentos de tensión, pero añadiéndole el detalle de las máscaras de carnaval. También utilizan la figura de Fígaro, aunque con menos presencia que en otras piezas, autores como Torcuato Luca de Tena, en *De lo pintado a lo vivo* (1944) o Antonio Chazarra, en *El 13 de febrero de 1837* (1969). Este último drama, donde se recalca «la lucha de un hombre contra una sociedad incomprensible» destaca por el uso de máscaras en escena, además de evocar continuamente la memoria de Fígaro a través de escenarios como el Café que frecuentaba o la casa en la que murió, de personajes reales de su entorno y de personajes ficticios de su imaginario que aparecen en sus artículos periodísticos. El recurso del teatro dentro del teatro será utilizado frecuentemente en las piezas teatrales de esta época. Se incluye aquí la pieza de Francisco Nieva estrenada en 1976, titulada *Sombra y Quimera de Larra*, acompañada del subtítulo «Representación alucinada de *No más mostrador*». Se trata de una obra en la que un Larra real interviene únicamente en un monólogo inicial dirigido a los espectadores, y que continúa con la aproximación a la puesta en escena por parte de los actores de la obra que él mismo tradujo en 1831: el vodevil *Les adieux au comptoirs*, de Scribe.²⁴ La representación de esa obra en la pieza teatral alterna con circunstancias reales que viven los actores fuera de la escena, situados en la época del escritor, de tipo conflictivo, además de incluirse

²² *Ibid.*, p. 108.

²³ ROMERO TOBAR, L. (ed.), *Temas literarios hispanos (I)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 147.

²⁴ *Ibid.*, pp. 148-149.

comentarios críticos dirigidos al autor relacionados con su época social. Aparece el drama de tipo histórico de Buero Vallejo, *La detonación*, en 1977. Es una obra que lleva por título una palabra que revela el trágico final de Larra y que deja ver la línea que va a seguir la trama: esencialmente, gira en torno a las circunstancias biográficas del autor más relevantes que le llevarían a acabar con su vida. Destaca, además, los personajes que se cubren con máscaras, alusión a la idea de Larra de la existencia de una sociedad falsa e hipócrita, en la que nadie actúa acorde a los pensamientos de cada uno. En algunos momentos concretos, muy significativos, la máscara desaparece y se muestra la verdadera personalidad del personaje histórico. En 1976 aparece el guión cinematográfico editado, muy cercano a la línea que se sigue en torno a Larra, de Nino Quevedo: *Lunes de carnaval. Las últimas horas de Larra*.²⁵

Se podría tener en consideración un tercer momento, breve todavía por la falta de tiempo a desarrollarse todavía de forma completa y la falta de perspectiva histórica en la que se encuentra, donde se incluyen obras ya cercanas al siglo XXI en las que todavía está latente el espíritu de Larra. Nuestro escritor aparece en esta época en la prosa lírica en la que Miguel Fernández le dedica un espacio en 1990: *Desde el palco a la escena*, donde se emplean recursos que ya utilizara Buero en *La detonación*. Fernández evoca una serie de breves estampas donde se suceden diversas figuras suicidas dentro de la sociedad en las que se le da importancia a los momentos de tensión anteriores al fatal desenlace. También José Ortega Spottorno compuso en 1990 un relato breve incluido en el libro *Relatos en espiral*, «Muertes paralelas»²⁶, en el que se vuelve a aludir la semejanza entre Werther y Larra. Fígaro aparece de nuevo en la novela de Juan Eduardo Zúñiga, *Flores de plomo* (1999), novela que se focaliza de una forma bastante emotiva y meatafórica anímicamente en las consecuencias y los momentos posteriores al suicidio del escritor, que se van dejando ver en los diferentes personajes alejándose en cierto modo de un carácter realista.²⁷ En última instancia, ya en el siglo XXI Larra ha vuelto a ser evocado por algunos novelistas pero con un enfoque más original. En el año 2007 Antonio Priante publica *El corzo herido de muerte*, novela en forma epistolar con tintes metaliterarios propios de la época que recoge trece cartas que un Larra ficticio escribiría cada día durante los trece días previos a su muerte,

²⁵ *Ibid.*, p. 148.

²⁶ *Ibid.*, p. 146.

²⁷ ROMERO TOBAR, L., «Larra, tema literario», en *Dos liberales o lo que es entenderse. Hablando con Larra*, Madrid, Marenostum, 2007, p. 108.

destinadas a una única persona amiga suya, Ventura de la Vega. Siguiendo una nueva línea más original, en la novela de Tomás García Yebra, *Los crímenes del Museo del Prado* (2008)²⁸, Larra aparece como un periodista al que encuentran deambulando con su amigo de la Escosura por el Museo en busca de explicaciones a una sucesión de crímenes que allí había tenido lugar.

²⁸ —. (ed.), *Temas literarios hispanos (I)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, p. 150.

3. Buero Vallejo

3.1 Repaso de su vida y obra

Antonio Buero Vallejo ha tenido una gran repercusión en el panorama del teatro español. Interesado por el teatro desde la infancia, poco después del fin de la guerra comenzó a estrenar obras que había empezado a escribir anteriormente. Buero ha producido un amplio repertorio de obras de diferentes modalidades en las que experimenta nuevas formas de hacer teatro, a lo largo de los años. Uno de ellos es el drama histórico, donde entra la obra *La detonación*.

Nacido el 29 de septiembre de 1916 en la localidad de Guadalajara, Buero Vallejo vivió en una familia acomodada, con su padre que ejercía como Capitán de Ingenieros, su madre y sus dos hermanos. Murió en Madrid, en abril del año 2000. Desde niño fue ya un lector precoz y gran amante de la cultura, pero su mayor vocación era la pintura. Conoció a los clásicos, iba al cine y al teatro con frecuencia y dibujaba personajes a partir de los cuales creaba historias. Esto cambió de forma radical a raíz de la guerra civil y del encarcelamiento que sufrió en la postguerra. Acudió a la Escuela de Bellas Artes durante unos años pero la guerra estalló y durante la misma experimentó de primera mano sus horrores, al ser su encarcelado y fusilado poco después. De aquí se extrae la presencia de la violencia y la barbarie en esos años que también aparece en sus obras. Realizó algunos trabajos como dibujante y escritor para diferentes periódicos del frente, formando parte de la Junta de Salvamento Artístico, fiel a sus ideas republicanas y como difusor de la cultura. Al finalizar la guerra, en 1939, fue capturado y condenado a pena de muerte por «adhesión a la rebelión» y permaneció en prisión ocho meses, aunque la condena fue cambiada por unos cuantos años en prisión. Es en este lugar en el que se inspira para crear el primer drama histórico de Buero, *La fundación* (1974). Durante este tiempo se dedicó a la pintura y al dibujo pero a su salida bajo libertad condicional y destierro de Madrid, en 1946, siente que su experiencia requiere ser plasmada en otro soporte expresivo más amplio, como lo es el teatro. Aún así, los conocimientos pictóricos aprendidos nunca los olvidó y por ello se muestran presentes en algunas de sus obras, además de en las propias representaciones, en las que en muchas de ellas participó como ayudante escenográfico para construir una representación más afín a lo que pasaba por la mente del escritor. Estrenó su primera obra con gran éxito en 1949, *Historia de una escalera*, que también resultó ganadora del

Premio «Lope de Vega» en la misma fecha, y junto con las obras posteriores obras supusieron un cambio en el rumbo del panorama teatral español. La situación política de postguerra fue la causa en gran medida de este cambio general, ya que propició una nueva forma de hacer teatro que contrasta con el optimismo y la falta de preocupaciones serias que podían percibirse en obras anteriores a la guerra. Esta nueva forma de hacer teatro a partir de una actitud crítica hacia la sociedad ya se iba viendo, aunque de forma muy tenue, en algunos poetas y otros escritores del país y resultaba toda una novedad en España. Algunos de los escritores más jóvenes recibieron con entusiasmo las primeras obras de Buero (pues más tarde establecieron cierta distancia debido a la polémica en torno al «posibilismo»), ya que estas reflejaban sus ideas respecto a la renovación del teatro español y la plasmación del presente real, entre otras. Las obras de Buero también sufrieron la censura oficial, pero aún así fueron capaces de ser llevadas a las tablas.

La clasificación de su teatro resulta un tema pendiente debido a la gran multiplicidad que se da en sus obras, pues todas ellas forman una unidad que no deja escindir las de forma clara. Se ha recurrido, sin embargo, a una clasificación temporal: obras del final de la segunda guerra mundial (*Aventura en lo gris*, 1949), obras de la guerra civil (*Hoy es fiesta*, 1956), obras de la postguerra (*La Fundación*, 1974), incluso obras con cierta perspectiva futurista (*El tragaluz*, 1967), en las que se mezclan el pasado, presente y futuro para establecer una imagen crítica del presente. Siguiendo un orden cronológico y atendiendo a las obras de Buero más representativas, en una primera etapa se recoge una nueva forma experimental en *En la ardiente oscuridad* (1950) o *Las cartas boca abajo* (1957), que entre muchas otras se ve la fusión propia del teatro bueriano entre realidad y simbolismo con trazos costumbristas. Esta fusión continúa con el inicio del teatro histórico de Buero en 1958 con el estreno de *Un soñador para un pueblo*. Este nuevo tipo de obras presenta así mismo una nueva forma de hacer teatro a través de una manera original de construir una obra abierta a lo largo de la cual se da un juego espacio-temporal importante que termina dejando en suspensión al espectador, al que le da la responsabilidad de reflexionar acerca del posible final de la obra.

Buero contrajo matrimonio en 1959 con la actriz Victoria Rodríguez, con la que tuvo dos hijos. Fue además estrenando diversas obras, entre las que se encuentra el drama histórico *Las Meninas* (1960) o la obra que fue censurada en 1954 sin posibilidad de estreno, *Aventura en lo gris* (1963). Sufrió la huelga de las editoriales y la censura de obras que no permitieron ser publicadas en España hasta unos años después, por lo que

viajó a Estados Unidos desde donde se estrenaron obras como *La doble historia del doctor Valmy* (1966 en EEUU, 1976 en España). Otra obra de gran éxito, por su carácter experimental e innovador, fue *El tragaluz* (1967), seguido de *El sueño de una razón* (1970), que toma a Goya como protagonista y que da entrada a una nueva técnica. En esta última obra Buero plantea una nueva forma de inmersión, una participación del público a través de efectos visuales y sonoros que rodean el mundo mental del artista. Las técnicas de inmersión han sido un tema bastante estudiado entre los investigadores, por lo que es de suponer que es una característica realmente innovadora en el teatro de Buero. Así, a partir de *El sueño de una razón*, la inmersión llegará a desarrollarse en *La detonación*, puesto que durante toda la obra, de principio a fin, el espectador se sitúa dentro de la mente del protagonista siendo partícipe de sus rememoraciones de experiencias pasadas y de sus delirios en forma onírica. El objetivo fundamental es el de iluminar, despertar los sentidos del espectador y hacerle reflexionar, y todo esto continúa en *Llegada de los dioses*, estrenada en 1971, fecha en la que también es elegido como miembro de la Real Academia Española, y en *La Fundación* (1974). La producción de Buero continúa tras la muerte de Franco en un nuevo período de escritura, que se inicia con la primera obra estrenada, *La detonación* (1977). Incluso en este momento y a lo largo de las últimas dos décadas de su vida, Buero no deja de lado su compromiso con la sociedad y su actitud crítica y de denuncia ante las injusticias y corrupciones de la nueva sociedad que todavía seguían dándose bajo nuevas formas de poder, así se confirma uno de los temas en Buero y Larra: la historia se repite. Su última obra es *Misión al pueblo desierto* (1999) y, según Buero, aúna todas sus obras pasadas: aquí también recupera la memoria histórica presentando la época de la guerra civil y defiende que la violencia es injustificada, además de proponer la idea del arte como salvación.

Para finalizar este breve repaso no cabe menos señalar todo aquello que le ha consolidado como un autor con gran relevancia en el panorama teatral español: asistían a los estrenos personalidades reconocidas del mundo de la política y la cultura, su teatro ha trascendido las fronteras españolas, sus obras han sido estudiadas en colegios y universidades, su teatro y técnica teatral ha sido muy estudiado por los investigadores, etc. También ha recibido numerosos premios, entre los que se puede destacar el premio «Cervantes» de 1986.

3.2 Contexto en el momento del estreno y censura

En el período de postguerra, sobre todo entre los años 1939 y 1949 el teatro español era considerado de baja calidad y despreciado por muchos críticos posteriores. Era un teatro de consumo que carecía de técnicas bien definidas en la interpretación y el espectáculo, y que aparecía corrupto por la censura. Esto comenzó a cambiar con el estreno de *Historia de una escalera*, puesto que al partir de un teatro de conciencia trágica, donde también la crítica social tiene su lugar, dotó de una gran significación al teatro español. Con la muerte del general Franco y la transición a la democracia comenzó un nuevo período de recuperación en todos los ámbitos, especialmente el de la cultura artística²⁹.

Buero es un gran representante del teatro español, sin embargo existieron sectores que criticaron su obra tras el fin de la dictadura, especialmente a raíz de *La detonación*. Esta obra fue planeada y escrita durante casi tres años, aunque Buero ya tenía en mente este proyecto desde hacía tiempo. Aproximadamente fue en el verano de 1975 cuando se lo planteó ya con claridad y a partir de este momento comenzó a trabajar en un proceso de recopilación e investigación previa. Esta obra, tras diez años de silencio, fue estrenada en 1977 en el Teatro Bellas Artes de Madrid: fue la primera estrenada, que no escrita, en el nuevo período de la Democracia. Muchos llegaron a considerar que el cambio a esta nueva época debía ser radical, que la nueva libertad de expresión debía emplearse al máximo, por lo que tal vez se esperaba ver una nueva faceta de Buero, más libre en su escritura. Sin embargo, algunos jóvenes autores pensaron que Buero se había acomodado al teatro del franquismo, debido a una aparente pasividad y a las dificultades que estos autores tenían para estrenar sus obras. Así, estaban convencidos de que Buero no tenía complicaciones para estrenar, lo cual les llevaba a acusarle de una falta de innovación en su teatro. Sin embargo, Buero recuerda que también él tuvo bastantes obstáculos y que su teatro era, por encima de todo, experimental e innovador. Lo que ocurre es que *La detonación* no es la primera obra escrita en la Democracia, sino que sólo es la primera que se estrena en ella, por lo que todavía se ve un texto escrito con cautela y de forma indirecta. La primera obra escrita en la Democracia es *Jueces en la noche*, y en ella el autor realiza una nueva escritura más directa; aunque siempre utilizando los recursos de su escritura anterior, pues

²⁹ DOMÉNECH, R. *El teatro de Buero Vallejo: Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993, pp. 25-38.

siempre defendía la importancia de un teatro simbolista, indirecto e implícito, basado en la idea de que el arte debía estimular.

En 1977, poco antes de su estreno, la obra en cuestión pasó el proceso de censura para acabar siendo estrenada con algunas omisiones³⁰. En ella Buero expresa su posición ante la censura que está viviendo en su propia época a través de la figura de Larra y de la época de este último, pues la encarnación de Buero en Larra es fácilmente perceptible: la actitud de ambos ante la escritura y la censura se basa en escribir, quizás con medias palabras, pero sin callar, pues resulta necesario hacer todo lo que se pueda para que al público le llegue el mensaje. Paralelamente a la situación de Buero, Larra fue también acusado por sus contemporáneos de moderado, especialmente en la obra Clemente Díaz³¹, cuando su única intención era denunciar la situación de su época a través del posibilismo del que también se servirá Buero más de un siglo después.

3.3 La detonación como parte del teatro histórico bueriano

Las obras de Buero son realistas pero están llenas de simbolismo y son susceptibles de ser leídas bajo diferentes puntos de vista, presentando así preocupaciones que pretenden estimular al espectador en una reflexión crítica común. Están creadas a partir de una voluntad experimental, por lo que no resulta extraño percibir ciertas variaciones, quizás cada vez más atrevidas, en sus producciones. Su misión en el teatro, al igual que Larra en sus artículos, parte de la idea europea de compromiso social (tanto individual como colectivo) y pretende denunciar determinados aspectos en una sociedad injusta, lo cual realiza en muchas ocasiones a través de las actuaciones de sus personajes del teatro histórico, que pone en consonancia dos épocas muy semejantes en diversos aspectos. El compromiso individual que aparece en las obras de Buero se refiere fundamentalmente a la actitud con uno mismo, es decir, la voluntad de hacer frente a los problemas de la vida real frente a la ignorancia voluntaria y la vida ociosa alejada de todo compromiso. La renovación del teatro en España gracias a Buero se traduce en dos tipos de obras, aunque siempre relacionadas con la historia: el drama contemporáneo y el nuevo drama histórico, ambos en clave

³⁰ MUÑOZ CÁLIZ, B. «La censura en Buero», en *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005. [Disponible online: http://www.xn--bertamuo-zr6a.es/censura/cap5_II_1buerovallejo.html, última visita: 13/04/2014]

³¹ Díaz es uno de los personajes activos en el teatro bueriano, defensores de una acción directa y desparpajo, podría ser leído como una versión de Sastre, el autor imposibilista que mantuvo una discusión con Buero acerca de las técnicas del posibilismo e imposibilismo, defendiendo una escritura radical y provocadora si era necesario.

trágica y este último como recordatorio de hechos del pasado y claridad para juzgar los hechos presentes. La tragedia es el género escogido para representar la postura de Buero ante la vida: cree en la capacidad de los seres humanos de sobreponerse ante los errores tanto individuales como colectivos, de toda la sociedad, comenzando por el reconocimiento de los mismos y por la voluntad de querer ofrecerse a un cambio. Virtudes Serrano advierte tres planos³² que se complementan en la obra dramática de Buero: el de los hechos (las leyes, la opresión, la censura), el de los personajes (a nivel más individual, la libertad) y el metafísico (que refleja los límites del ser humano, sus preocupaciones, etc.). Ya no sólo en el drama histórico sino también en el resto de su producción, los temas que se repiten en el teatro bueriano como verdaderas preocupaciones son «la búsqueda de lo auténtico y el descubrimiento de la mentira [...], presentar a las víctimas de la injusticia y la represión y [...] la necesidad de que el futuro supere los males del presente que son los del pasado»³³. Es por esto que la historia se encuentra presente en todo el teatro de Buero de una forma u otra, haciendo hincapié en las acciones de los seres humanos que deben tenerse en cuenta y ser reconocidas como causas de los males del país. Los personajes en la dramaturgia de Buero se clasifican según su carácter soñador o activo, mostrando así los aspectos más relevantes de cada uno, por ejemplo en esta obra Espronceda recibiría un papel más activo, también más incauto. Lo que en realidad quiere el autor es la fusión de ambas personalidades en las personas reales para dar lugar a un espíritu rebelde pero racional, tal y como puede verse en la figura de Larra.

La detonación se incluye dentro de lo que se considera como «teatro histórico», una forma de teatro valiosa para «iluminar el tiempo presente», que «nos hace entender y sentir mejor la relación viva entre lo que sucedió y lo que nos sucede»³⁴. El autor concibe este término de forma diferente: mientras que en otros autores el término puede llegar a ser sinónimo de «teatro documento», Buero prefiere ofrecer una visión histórica más dramatizada, para ser capaz así de inventar e introducir elementos simbólicos³⁵. El drama histórico de Buero fue inaugurado con el estreno en 1958 de *Un soñador para un pueblo*, como una nueva forma de abordar el tema histórico en el teatro, donde además

³² BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 23-24.

³³ *Ibid.*, p. 22.

³⁴ PACO, M. de, IGLESIAS FEIJOO, L., «Acerca del drama histórico» en *Obras Completas*, II, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 827-828.

³⁵ SAMANIEGO, F. «Entrevista con Antonio Buero Vallejo, autor del drama histórico *La detonación*», *El País*, 20 septiembre 1977.

se produce la innovación en el tratamiento del espacio y de la acción en escena. Este tipo de teatro que se presenta ante el espectador resulta importante en varios sentidos: en primer lugar, es una nueva forma de informar sobre un tiempo concreto, en el que se escoge como protagonista a un personaje relevante en la historia por sus acciones o por su importancia posterior. Es también una forma de establecer semejanzas y conexiones entre aquel momento pasado y el presente que se vive, pues existen sucesos que carecen de un tiempo concreto, e intenta educar al público para evitar cometer los errores de los tiempos pasados, lo cual se conseguiría con la reflexión que pueda suscitar la obra. Antes de esa fecha existen algunas otras publicaciones que se relacionan también con lo histórico, sin embargo no es hasta el estreno de la antes citada cuando se considera que se inicia un nuevo género dentro de la producción bueriana, debido a la voluntad del escritor de renovar y experimentar con nuevas formas de acercarse al espectador y con los distintos elementos dramáticos necesarios para la puesta en escena, como las acotaciones cargadas de matices importantes que dictan un planteamiento determinado de cómo debe desarrollarse cada escena. Cree importante, además, en un desarrollo psicológico del personaje que facilite al espectador situarse frente a él, en una posición de igualdad. Así, los personajes históricos de Buero no tienen un carácter demasiado ficticio sino que, a pesar de que tampoco están sacados directamente de la vida real, son contruidos desde un punto de vista más expresionista y reflexivo, donde los momentos de tensión y los sentimientos que surgen dentro del protagonista se entremezclan y adquieren gran importancia para la caracterización. Buero defiende que el drama histórico debe ser crítico ante todo, pero que a su vez pueden utilizarse diversas formas para crear ese mundo nuevo, como el esperpento o la farsa. Además, debe dejar para el espectador un campo abierto a toda interpretación, para que este sea capaz de establecer su propia visión crítica de la situación histórica y la situación contemporánea, y ser así capaz de establecer conexiones para reflexionar sobre el último fin de la obra.

Los diferentes dramas de Buero son susceptibles de seguir diferentes técnicas según la situación lo requiera, así puede verse que *La detonación* se desarrolla con una técnica que se aleja de lo convencional: se trata de una inmersión completa en la mente del protagonista y además carece de partes bien diferenciadas, es todo un haz de delirios que siguen cierto orden hasta el final. La división de la obra en dos partes es poco relevante en este aspecto, aunque es importante conocer que la primera se sucede de forma más lenta y que la segunda adquiere un ritmo más ágil, además de ser mucho más corta que la anterior. En todos los dramas se exige una participación ciertamente activa

del público, igual que en *El sueño de la razón* se quiere que el público se sitúe en la piel de un invidente Goya, en *La detonación* el público se ve inmerso dentro de la confusión mental de un escritor que repasa su trayectoria vital dándole importancia a momentos clave que desatan ciertos sentimientos en él. Incluye también sueños irreales y abstractos, que considerados siempre como los aspectos más íntimos en la mente de las personas, al espectador se le obliga a sentir lo que siente el protagonista, a ponerse en su piel. A este objetivo también contribuye el hecho de que la mayoría del resto de personajes lleven una máscara, lo cual permite enfocar la atención en aquel o aquellos que no la llevan, como potencias representantes de la verdad en contraposición al carácter falso que dota la máscara a su portador.

El escritor satírico, visto de forma externa, no es más que otro personaje del teatro histórico bueriano que está tratado de la misma forma que el resto de personajes protagonistas de este subgénero. A parte de la configuración personal propia, algunos de sus rasgos más generales pueden identificarse con los de Velázquez en *Las Meninas*, Goya en *El sueño de la razón* o Asel en *La fundación*, rasgos que ya se conocen como propios en los personajes del drama histórico de Buero. Algunos de estos rasgos son: la transformación que sufre el propio protagonista, considerándose que toda la obra es una evolución marcada por los acontecimientos reales que hacen que su esperanza vaya apagándose y que el malestar consigo mismo y con España sea cada vez mayor, y el carácter como personaje contemplativo (en contraposición a los personajes activos) o angustiado, que vive en un mundo (concretamente, una España) cada vez más enfermo y que poco a poco le va quitando las esperanzas e ilusiones con las que lo defiende desde un principio. *La detonación*, sin embargo, difiere de las otras obras en otros rasgos como puede ser la exploración por la mente del escritor, ofreciendo así una visión totalmente interna de Larra. Quiere Buero que el público empatice, incluso aunque conozca el fatídico final, desde los momentos esperanzadores de Larra hasta los más angustiosos, para que sea capaz de comprender todo el cúmulo de sentimientos que Larra portaba cuando decidió suicidarse. A su vez, al igual que los otros dramas históricos, se refleja en este la realidad y la ficción, la empatía y la reflexión crítica, fundamentalmente³⁶; aunque utilizando una técnica que resulta una auténtica renovación para el teatro histórico.

³⁶ RUGGERI MARCHETTI, M. «Sobre *La detonación* de Antonio Buero Vallejo», en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 326.

3.4 Posibilismo en las últimas obras de Buero

Antes de entrar a analizar la obra creo importante repasar un factor importante en el teatro de Buero Vallejo que aparece en *La detonación*, entre otros, y que resulta fundamental para su comprensión. Buero viene ya defendiendo el posibilismo como la única realidad, puesto que todo autor está condicionado, aunque este condicionamiento se dé en diferentes grados dependiendo en el momento y lugar en los que se escribe. El posibilismo resulta una técnica fundamental en el drama bueriano que, acorde con la evolución de un teatro experimental –esto es, innovador–, aparece en un período de madurez en sus obras; sin embargo algunos críticos han malinterpretado el significado que tiene en los dramas de Buero.

En su artículo, Ruiz Ramón ayuda a aclarar el término en una breve reflexión en torno al posibilismo³⁷. Sin olvidar el carácter posibilista paralelo tanto en Buero como en Larra que ya se ve en Marchetti³⁸, para hablar de ello es necesario recurrir a una sentencia larriana que aparece en el artículo «*El Siglo en blanco*»: «en tiempos como éstos los hombres prudentes no deben *hablar*, ni mucho menos *callar*»³⁹. El artículo hace referencia a la temeridad que llevó a cabo Espronceda al publicar todo el periódico *El siglo* totalmente en blanco, excepto los títulos de los artículos, como provocación a la censura, lo cual le llevó al destierro en Badajoz y la suspensión del periódico.⁴⁰ En la sentencia del artículo de Larra se refleja un importante significado, tanto en los tiempos de Larra como en los de Buero, que se basa en la idea de que los hombres no deben –o no pueden– hablar por la censura, pero que tampoco deben callar en cuanto a su deber como seres humanos de denunciar las injusticias. Y es que Larra, al igual que Buero, defiende el hecho de hablar y denunciar, pero también ambos conocen las repercusiones que puede tener si no se hace más cautelosamente, pues si un escritor es silenciado completamente (desterrado, encarcelado, etc.) ya no será capaz de hablar en absoluto. Así pues, en el teatro de Buero lo importante no es *qué* decir, sino *cómo* decir algo, lo importante es lograr la comunicación entre el autor y el espectador. Larra no sólo previene a sus contemporáneos acerca de *hablar* de forma cautelosa, sino que también

³⁷ RUÍZ RAMÓN, F., «De *El sueño de la razón* a *La detonación* (Breve meditación sobre el posibilismo)» en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p.327.

³⁸ RUGGERI MARCHETTI, M. «Sobre *La detonación* de Antonio Buero Vallejo», en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 322-323.

³⁹ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 166.

⁴⁰ MUÑOZ CÁLIZ, B. «La censura en Buero», en *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005. [Disponible online: http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/censura/cap5_II_1buerovallejo.html, última visita: 13/04/2014]

les insta a no desanimarse: «Mil caminos hay; si el más ancho, si el más recto no está expedito, ¿para qué es el talento? Tome los rodeos, y cumpla con su alta misión. En ninguna época, por desastrada que sea, faltarán materias para el hombre de talento [...]»⁴¹

El posibilismo debe entenderse no como el objetivo sino como el medio para llegar a un imposibilismo explícito. No se trata de descubrir la realidad posible a través de la palabra posible, es decir, no es ceñirse tan sólo a aquello que la censura permite, sino que el verdadero objetivo de Buero es llegar a lo imposible a través de lo que se puede decir (por medio de una realidad trágica objetiva), unido a la participación activa del espectador durante y después de la obra.

El espectador es una parte fundamental en el teatro bueriano, pues el autor aplica lo que se ha reconocido, tanto por parte de Buero como de otros autores, como «efectos de inmersión», lo cual resulta también imprescindible para llegar a ese imposibilismo, a una realidad imposible, e instaurarlo. Con ello el autor pretende recuperar la importancia de la interioridad humana que se estaba perdiendo en el teatro, el hombre como individuo que se integra al hombre social que aparece en las obras. La inmersión es aplicada por Buero en otras de sus obras y permite al espectador situarse dentro de la obra a la vez que mantiene una objetividad fundamental alejada de la parcialidad ideológica. Cada espectador es capaz de juzgar desde dentro, de construir una interpretación a partir de lo que ha visto, de aquello que se le ha ofrecido en cuanto a realidad histórica y sucesión de los hechos. En *La detonación* la inmersión se inicia desde el momento en el que Buero distorsiona la realidad del espectador, que coincidiría con el primer momento en el que las voces de los personajes reales comienzan a mostrarse como ecos de la realidad alejados cada vez más del delirio en el que Larra se sumerge. A partir de ese momento el autor quiere hacer que se experimente el fracaso en el lugar de los personajes, que se planteen las acciones llevadas a cabo por ellos y aquello que puedan tener de correctas o incorrectas, de forma que luego sea capaz de mirar dentro de sí mismo, como individuo, y modificar su realidad. La realidad trágica de los dramas buerianos dista de la tradicional, ya que aquella es mucho más objetiva y no busca plasmar una realidad que posicione al espectador en un punto ideológico. Es una realidad planteada en forma de pregunta: cada obra dramatúrgica de Buero es una pregunta y no una respuesta fácil a los conflictos que en ella se desarrollan. Como toda

⁴¹ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 120.

pregunta los dramas también deben tener su respuesta, pero es el espectador el que debe buscarla. Esto también explica el carácter abierto de sus dramas, pues el conflicto que se ve en escena nunca termina cuando termina la obra, sino que es el espectador, con su participación activa tanto durante la obra como después de ella el que, por un lado es sometido a una inmersión y por otro debe buscar las respuestas (al finalizar la obra) para modificar su propia realidad. Contrario a muchas obras contemporáneas a Buero, lo que el escritor quiere suscitar es la reflexión y dotar al espectador de esa libertad para que sea capaz de elegir y de buscar esa palabra imposible que no ha sido dicha durante el drama. Quiere trascender los límites del teatro y no dejar que el espectador sea pasivo ante la obra, sino que tras la misma sea capaz de completar esa comunicación que Buero pretende llevar a cabo y que se inicia en la misma obra, generada como una pregunta.

4. Texto dramático

El texto dramático está basado en una historia real pero que a su vez se aparta bastante de la realidad, pues hay una visión mucho más abstracta: en el último instante de la vida de Larra se repasan los momentos más relevantes de la misma, aquellos en los que las tensiones y la frustración alcanzan su mayor grado. Toda la obra en sí resulta una abstracción, una exposición de continuos delirios en los que realidad y ficción se entremezclan en momentos reales de los que el escritor fue protagonista, momentos reales que Larra no vivió pero que imagina que pasaron de cierta manera y sueños que destapan sus temores. Dividida en dos partes, la primera es de mayor extensión y recoge los hechos de la vida de Larra desde 1826 hasta su viaje por Europa. Se llevan a cabo los primeros efectos de inmersión que mantendrán al espectador dentro de la mente de Larra hasta el final, ya desde el sonido de los cañonazos y la distorsión de la realidad que se da cuando Larra comienza a oír las voces lejanas de su criado y su hija. En la segunda parte Larra regresa a Madrid a principios de 1836, los delirios se siguen sucediendo hasta que aprieta el gatillo en febrero de 1837.

La detonación resulta un título apropiado para el conjunto de la obra por su múltiple significación, ya que puede interpretarse de forma literal o como un símbolo. El mismo sustantivo recoge el final fatal que ocurre en la obra, una detonación premeditada que termina con la vida de su protagonista. Ocurre al final de la misma, sin embargo se puede percibir la tensión que genera en el espectador a lo largo de ella, y sobre todo en los momentos en los que la interpretación de Larra que genera incertidumbre es lo único que aparece en escena. La detonación física, el «estallido» que pone fin a su vida no es tal en la obra dramática. A lo largo de la misma se escuchan detonaciones continuas que revelan la situación de guerra en la que se encontraba la España de Larra, sin embargo la detonación más importante, la que marca el fin, es llevada a cabo de forma pantomímica y es silenciada. Un silencio tenso que deja al espectador en suspensión. Es este quizás otro símbolo del silencio al que le condenaron todos aquellos que minutos antes en escena le levantaban poco a poco el brazo que sujetaba la pistola, dirigiéndola a la sien. Enlazando con esta última idea, esa detonación también puede entenderse de una forma metafórica, destacando la relación de Larra con las personas presentes en su vida como encarnaciones de la detonación que lo mató. Este planteamiento da lugar también a la pregunta que ha generado un hueco en los

ensayos y estudios referentes a él y a la propia obra de Buero: Larra, ¿se mató o le mataron? Feijoo, en *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, opina que es un título extraído de otro artículo larriano en que el ya se habla de un suicida: «Acabada esta carta, se oyó otra detonación que resonó en toda la fonda»⁴². El título también puede entenderse como el estallido que le lleva a tomar la decisión del suicidio o, según el propio autor: Larra como detonación ante un pueblo cobarde e ignorante al cual que pretende despertar la conciencia, hacer que reflexione y se implique en la lucha por una España mejor⁴³.

4.1 Estructura y técnicas

En esta exploración de la mente del escritor se dan vaivenes entre su presente inmediato, su pasado y sus ensoñaciones. La temporalidad y el espacio resultan relevantes como función estructuradora, que junto con la acción dan unidad a la obra. En primer lugar, el presente del escritor, su tiempo real, se sitúa en su mismo gabinete el 13 de febrero del año 1837. Inmediatamente sufre un *flashback* que más tarde le llevará a otro, y así sucesivamente, recreando el pasado a lo largo de toda la obra y diferenciando ambos momentos temporales a través de elementos como la velocidad de habla. En la primera escena se presenta a Larra y a su criado Pedro, momentos antes del suicidio. El escritor ya se encuentra en un estado que le aleja de la realidad, en una situación presente rodeado de personas reales pero que cada vez se perciben más lejanos en su mente, de esta forma se explican los primeros diálogos, en los que cada palabra son como ecos de la realidad. Esto se da en personajes reales como Pedro o Adelita, que marcan así la entrada a los delirios en los que los personajes, esta vez imaginados, hablan ya a una velocidad normal⁴⁴. En algunos momentos, personajes como Pedro o Mesonero mencionan la fecha en la que se encuentran, lo cual ayuda a enmarcarlos en cierto contexto cronológico. Sin embargo existen también otros factores que ayudan a reconocer un transcurso histórico a lo largo de la obra y a identificar el momento concreto en el que sucede la acción, como por ejemplo las citas de algunos artículos de Larra o la mención de sucesos históricos, mencionados en el Parnasillo o por Pedro: «Su majestad enviudó y se desposa con María Cristina de Nápoles [...] Indultarán,

⁴² Citado por IGLESIAS FEIJOO, L. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Salamanca, Universidad de Santiago de Compostela, 1982, p. 470.

⁴³ CORBALÁN, P. «La detonación de Buero Vallejo», *Informaciones*, 22 septiembre 1977, p. 30.

⁴⁴ RUGGERI MARCHETTI, M. «Sobre *La detonación* de Antonio Buero Vallejo», en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 318.

regresaran los desterrados... Poco a poco, eso sí»⁴⁵. Sin embargo hay que tener en cuenta la contradicción temporal que se da de vez en cuando, por ejemplo en boca de Mesonero Romanos cuando este se quita la máscara destapando así sus temores, y enumera hechos históricos que ocurren en un futuro que todavía no han vivido: «En 1831 cuelgan al librero Millar, y en Granada a la pobre Marianita Pineda»⁴⁶. Esto sucede probablemente porque Buero ha querido introducir hechos que resultan oportunos para diálogos concretos, y ha conseguido salvar el salto cronológico basando a la obra en la idea de que en la mente de Larra se agolpan los recuerdos de manera confusa, destacando el carácter delirante de la obra dramática, ya que el protagonista sufre delirios en los que llega a confundir la realidad pasada con la imaginada. Por esto se debe tener en cuenta que casi nada de lo que ocurre a lo largo de la obra se presenta como real, sino que casi siempre se muestran momentos aislados (aunque enlazados a través de ciertos elementos, ya sean temporales o causales) que surgen de los recuerdos o de la imaginación de Larra que pueden resultar transfigurados, dando lugar a lo que en realidad son: delirios previos a la fatalidad.

Los saltos temporales se relacionan a su vez con el espacio físico, donde transcurre la acción. Este espacio está dividido en tres partes o estancias fundamentales donde la mayoría de personajes permanecen en un lugar u otro. Pueden identificarse como tres de las estancias que existen dentro de la mente de Larra, como espacios mentales donde se almacenan los recuerdos. Así pues, ya en la representación dramática podría considerarse que el mismo escenario es la mente del escritor y que en ella se dan recuerdos a los que él mismo va accediendo según la escena, puede desplazarse de una estancia a otra o incluso quedarse aparte observando (imaginando) lo que ocurre en otra diferente. Esto se puede entender como saltos espaciales que realiza el protagonista, y es ayudado por la técnica lumínica, que se encarga de enfocar dónde transcurre la acción, dirigiendo a un punto concreto la atención del espectador. También estas estancias, según lo requiera la situación, se transforman en otros lugares en los que se desarrollan muy pocas escenas; son lugares confusos donde no se distingue el lugar concreto donde se sitúan los personajes y donde tienen lugar los saltos espaciales del protagonista. Uno de estos espacios es el primer término, que se utiliza como espacio más abstracto para desarrollar las escenas oníricas y como lugar transformador de la emoción por el que Larra debe pasar para dirigirse de una estancia a otra y, por lo tanto, de un recuerdo que

⁴⁵ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 118.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 103-104.

le inspira un sentimiento diferente al del siguiente recuerdo. Otro espacio es el gabinete de la casa de Larra, ya que se utiliza también como la casa de personajes como Carnerero o Mesonero⁴⁷. Las tres estancias principales que aparecen son: El Parnasillo o Café del Príncipe, lugar de gran importancia, tanto en la realidad como en la ficción, pues fue el lugar que quedaba reservado a la tertulia entre escritores y demás artistas, y Buero lo presenta en su drama como el foco fundamental donde aparecen los personajes más, donde se comentan las noticias políticas, históricas y literarias, etc.; el gabinete en la casa del escritor, especialmente importante por ser el espacio donde se abre y se cierra la obra (como puerta a la realidad), es el lugar donde Larra se quita la vida; y el Ministerio, constituido por un despacho y la oficina censora, donde se suceden los diferentes personajes políticos reflejando la rápida mudanza del poder y donde se lleva a cabo la censura por Don Homobono.

El Parnasillo y el Ministerio conforman la vida literaria y política de Larra, mezclándose ambos entre sí, y es donde tienen lugar la mayoría de las escenas. Esto se hace ver ya en la primera escena del café en la que se muestra la primera vez de Larra en ese lugar, como señal del comienzo de su vida literaria, introducido por Mesonero, ya que Larra comenta que «Ese café parece un cumplido resumen de España», a lo que Mesonero quiere prevenirle: «Del avispero de España. ¡Evite las picaduras!»⁴⁸. Se descubre así un espacio abierto al que acuden escritores de distinta ideología, un espacio que será utilizado como reflejo de la situación política del país a través de los debates que se muestran en diferentes escenas. Existe una desconfianza en El Parnasillo, tanto en boca de Mesonero: «En los cafés se cuenta todo y, por consiguiente, la policía también se enter»⁴⁹, como de Larra hacia Espronceda: «Desconfíe de este Parnasillo, a donde también concurren ministeriales, censores y policías»⁵⁰. El Ministerio es el lugar donde Buero muestra su visión acerca del poder político, el cual es siempre el mismo y tan sólo cambia en apariencia. Esto puede verse en el tratamiento de los personajes que aparecen allí, semejantes en todo excepto en las máscaras.

Los saltos temporales y espaciales se relacionan con la acción, pues esta se va desarrollando basándose en los distintos *flashback* que el escritor sufre, trasladándose así a un lugar u otro del espacio, a un momento u otro de la historia. Se desarrollan, así

⁴⁷ RUGGERI MARCHETTI, M. «Sobre *La detonación* de Antonio Buero Vallejo», en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 319.

⁴⁸ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 102.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 154.

mismo, escenas de acciones simultáneas⁵¹ que se superponen, marcadas por una atenuación de luz en la escena donde no se dialoga pero transcurre una acción y por una luz que va aumentando y que fija la atención en otro punto de las tablas. Además no se dan de forma gratuita, pues sirven también para ligar dos acontecimientos y relacionarlos de alguna forma, ya sea por ser causa y consecuencia, por ser dos acontecimientos históricos relacionados, o por relacionar el estado de Larra con lo que va ocurriendo en otra estancia: «*Se le nota pendiente de lo que imagina en el otro bloque*»⁵².

Tal y como expone Janet W. Díaz en su investigación⁵³, pueden señalarse diferentes motivos que se repiten en las obras de Buero, ofreciendo este trabajo mayor atención a la *La detonación*. Una de las técnicas que Buero utiliza, quizá la más importante, es la del espejo. Antes de desarrollarla conviene conocer otras no menos importantes que además aparecen en otras de sus obras. En primer lugar, la figura de Larra recoge muchas de las características que otros personajes tienen en el teatro bueriano: aunque pertenecientes a obras alejadas en el tiempo, W. Díaz lo ha identificado con Ignacio de *En la ardiente oscuridad* (1950) o David de *El concierto de San Ovidio* (1962), por ser personajes que representan «tremendous awareness, a degree of insight approaching clairvoyance, and radical inconformity with the shortsightedness of those around him, a divergence that ultimately leads them to death.», pues todos ellos se muestran alejados de la sociedad de una forma u otra, sobre todo ideológicamente, lo cual les lleva a la muerte. También aparece frecuentemente la unión entre realidad e ilusión/delirio, el cual aparece en esta obra dramática en aspectos ya citados como los saltos temporales y espaciales o la velocidad de la voz de los personajes del presente de Larra que contrastan con los de su mente. W. Díaz, haciendo referencia a esta fusión, compara esta obra de Buero con la de Lorca *Así que pasen cinco años* (1931) debido a que ambos exponen el elemento temporal ilusorio, de forma explícita por el primero e implícita por el segundo, a través de otros elementos que devuelven a los personajes a la realidad real, marcando así el final de la obra.

⁵¹ RUGGERI MARCHETTI, M. «Sobre *La detonación* de Antonio Buero Vallejo», en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 320.

⁵² BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 114.

⁵³ W. DÍAZ, J. «Buero Vallejo's Larra: *La detonación*», *Monográfico dedicado a Buero Vallejo*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. [Edición digital a partir de *Estreno*, vol. V, n.º 1, 1979, disponible online en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/monografico-dedicado-a-buero-vallejo-0/> última visita: 22/02/2014]

Finalmente, la técnica del espejo es para W. Díaz un tipo de simbolismo que se repite a lo largo de la obra, basada en técnicas de emulación y de reflejo de la realidad histórica, plasmadas en la obra a través de distintos tipos de ecos y paralelismos. Esto ocurre ya en el uso de los mismos actores para diferentes personajes, tanto en la representación como en el texto dramático, especificado por Buero en las acotaciones. Al principio no se reconoce debido a que la mayor parte de los personajes llevan máscaras, pero cuando se destapan en determinados momentos se descubre la verdad. Con esto Buero quiere darle importancia al hecho de que muchas de las personas en torno a Larra son semejantes en el fondo, a pesar de que en apariencia, por las máscaras, hagan creer al protagonista que le apoyan. Algunos ejemplos de esto es la utilización de distintas máscaras para los distintos personajes políticos interpretados por el mismo actor, o la misma actriz realizando el papel de las dos mujeres en la vida de Larra, como cuando Dolores «*se desprende en un arranque de la careta: bajo la endrina negrura de sus cabellos aparece el rostro de PEPITA WETORET*»⁵⁴. También existen efectos de imitación o emulación en la voz en off de Larra, que se utiliza para realizar comentarios extraídos de sus artículos —y que aparecerían en la misma mente de Larra cuando este debiera hacer frente a distintas situaciones—, pues estaría imitando a un Larra más real, que trasciende la propia obra. Por ejemplo, cuando habla Díaz y la voz en off menciona un fragmento de un artículo como burla hacia él: «Un (...) mozalbete con cara de literato, es decir, de envidia...»⁵⁵. Otro ejemplo es la repetición de determinadas frases a lo largo del texto, incluso en las dos partes en las que se divide la obra, a la cual dotarían de una unidad, ya que resulta relevante el hecho de que ambas partes son representativas de dos épocas aparentemente opuestas pero similares en el fondo, idea que se apoya con la interpretación de un mismo actor con diferentes máscaras para cada personaje. Esto se relaciona paralelamente con la época de Buero, la cual incita a pensar que la época de Larra en esencia ha continuado a través del tiempo, repitiéndose, aunque encubierta por diferentes máscaras. Los efectos del espejo aparecen de forma visual también en la decoración: por un lado la disposición de los espacios escénicos es bien simétrica, ya en el Parnasillo se ve la división de las mesas a la derecha y a la izquierda, que coincide la edad de los personajes, situándose los más jóvenes a la izquierda y los más maduros a la derecha. Por otra parte aparece un espejo en el gabinete de Larra, donde observa su reflejo cerca de los últimos momentos del final,

⁵⁴ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p.227.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 111.

relevante por la significación del espejo que devuelve una imagen real pero que hace plantearse a Larra si no tendría él mismo una máscara también.

Se producen en varias ocasiones escenas simultáneas que podrían considerarse como subescenas dentro de otras más generales, concebidas como la técnica de las muñecas rusas. Por ejemplo, cuando se inicia la nueva vida del joven Larra que quiere dedicarse al periodismo, su padre le previene contra el poder, como acto premonitorio acerca de lo que Larra tendrá que enfrentarse en un futuro, y la escena entonces se interrumpe para dar paso a una escena en el Ministerio, ubicada en el otro extremo, en la que dialogan Calomarde y su censor, para volver poco después al final de la conversación entre padre e hijo⁵⁶.

4.2 Personajes y máscaras

Es bien sabido que Buero se documentaba a fondo antes de comenzar un proyecto dramático, y para *La detonación* esto no fue distinto. En sus entrevistas menciona a fuentes como *Columbine*, textos de escritores de la época y otras investigaciones históricas. Buero ofrece su propia interpretación abstracta de la vida de Larra, ya que este no legó nada parecido a un diario, como sí lo hizo Mesonero, sin embargo el drama todavía se sostiene sobre una realidad temporal concreta (desde 1826 hasta 1837), con una verdad histórica concreta y con personas reales de la vida de Larra. Es por ello que esta obra se considera como una de las que de más historicidad se componen, teniendo en cuenta la precisión de los eventos reales que tuvieron lugar en la época. Buero se documentó ampliamente en la historia de entonces, pero también en el ámbito interno al personaje, es decir, los artículos de Larra de los cuales, para reforzar el sentido de fidelidad, aparecen fragmentos que Buero escogió para momentos concretos de su obra, según la situación lo requiriera. Estas referencias son citadas por otros personajes o por el mismo protagonista, ya sea o no con la técnica de la voz en off, pero todas tienen la misma importancia porque el significado que recogen es atemporal, aplicable a casi cualquier época.

Así, Buero utiliza la imagen de personas, con las que Larra tuvo relación, como representantes de características propias del ser humano, ya que la mayoría lleva máscaras, muy bien descritas en las acotaciones, que son muy diferentes entre sí, hasta el punto de dotar a algunas de una caracterización artificial o animalizada. El autor

⁵⁶ *Ibid.*, p. 89-91.

plantea la idea de que todos estos personajes fueron en cierta medida la causa que llevó a Larra al suicidio, por lo que resulta importante fijarse en la plasmación de alguno de ellos, aunque no todos ellos pueden tomarse como personajes de la realidad. Además, pueden clasificarse según su proveniencia, entre los que abundan otros escritores literarios (como Mesonero, Díaz o Espronceda), que se muestran a favor o en contra de Larra; y personajes políticos (como Calomarde o Mendizábal).

El personaje de Pedro resulta fundamental en la obra, ya que cuando este es imaginado se concibe como el *alter ego* de Larra, su otro Yo, su conciencia. Esto proviene de la teoría de la multiplicidad en este personaje, puesto que puede ser concebido de cuatro formas⁵⁷. Sin embargo, creo oportuno añadir una quinta, o una alternativa a una de esas cuatro formas, a la que dedicaré un espacio. En primer lugar, Pedro es el criado representante de la clase social más baja que resulta ser la más sufridora de las consecuencias de la guerra, pues son los más humildes los que son alistados obligatoriamente, a los que se les obliga abandonar a su familia y a arriesgar su vida. Pedro muestra esta experiencia a Larra, incluyendo la muerte de su hijo y sus heridas de guerra, momento a partir del cual el escritor comienza a comprender los verdaderos horrores de la guerra a los que su clase social, como pequeños burgueses, apenas repercuten⁵⁸. En segundo lugar Pedro representaría la conciencia de Larra, su *alter ego*. Esto no es sólo una especulación, sino que es posible comprobar que Buero tomó una referencia concreta para inspirarse en esta faceta del personaje: el artículo «La Nochebuena de 1836: Yo y mi criado. Delirio filosófico»⁵⁹. Es uno de los últimos artículos de Larra, que propongo caracterizarlo como su *nota de suicidio*, ya que en ella se ve un Larra totalmente desesperanzado⁶⁰ que dialoga con la voz de su conciencia, personificada como su criado Pedro⁶¹, a quien caracteriza de forma grotesca y casi animalizado. Buero introduce una escena en la que Pedro reprocha a Larra la

⁵⁷ DOMÉNECH, R. *El teatro de Buero Vallejo: Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993, pp. 223-229.

⁵⁸ Véase la conversación entera entre Pedro y Larra en la edición de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 208-215.

⁵⁹ LARRA, M. J., «La Nochebuena de 1836: Yo y mi criado. Delirio filosófico», disponible online en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nochebuena-de-1836-yo-y-mi-criado-delirio-filosofico--0/>, última visita: 15/04/2014.

⁶⁰ «Los que ven de fuera los cristales los ven tersos y brillantes; los que ven sólo los rostros los ven alegres y serenos...», «Yo estoy ebrio de vino, es verdad; pero tú lo estás de deseos y de impotencia!...», y el más significativo: «El primero tenía todavía abiertos los ojos y los clavaba con delirio y con delicia en una caja amarilla donde se leía mañana. ¿Llegará ese mañana fatídico? ¿Qué encerraba la caja?»

⁶¹ No se debe olvidar que el uso del criado como conciencia en los textos proviene de una larga tradición, ya Larra lo menciona en su artículo: «Me acordé de que en sus famosas saturnales los romanos trocaban los papeles y que los esclavos podían decir la verdad a sus amos.»

caracterización que este le había dado en su artículo, dolido por la imagen del criado como algo inferior a un perro. Esta faceta de Pedro se dirige a Larra como a su igual, le trata de tú y es incluso capaz de enajenarse de su papel como personaje: «El criado está abajo y despide a las señoras. Estás contigo mismo»⁶². Bajo esta forma es Pedro además el que introduce en muchas ocasiones datos históricos concretos que guían al lector y le ayudan a permanecer inmersos en la época, debido a que las escenas no siguen siempre una cronología estrictamente lineal. Una tercera forma de concebir a este personaje es el de personaje real en la memoria de Larra, aparece así en escenas en las que actúa como un personaje más, enmascarado, con conciencia propia⁶³. Pedro revela que estaba viudo y había tenido un hijo, Juanín, a quien se llevó consigo cuando fue alistado en el ejército. Fueron capturados por los carlistas y el General Cabrera, para vengarse por el asesinato de su madre, hizo fusilar a todos los prisioneros, Pedro salvó la vida pero Juanín murió. Larra recrea entonces esa escena, comprendiendo el verdadero sufrimiento de esta clase social, seguido de la crítica por parte de Pedro hacia las personas como Mesonero o el Duque de Rivas que habían establecido una sociedad de seguros contra las quintas, de forma que los más pobres podían salvar a algún familiar a cambio de dinero, «aunque se entrapen de por vida»⁶⁴.

La quinta forma de concebir a este personaje es más una alternativa a la concepción de Pedro como la conciencia de Larra. En lugar de ello se puede interpretar al criado-conciencia como la voz de Buero en la obra, el autor es capaz de transmitir así las palabras que quizás le habría dicho a Larra: «¡Hay que apretar los dientes y vivir!»⁶⁵. Se fusiona con la cuarta y última forma que propone Doménech: la intervención final, tras morir Larra, a manos de un personaje que trasciende ya la obra dramática en sí, con la voz de Buero, y que se dirige al público de forma más directa para cerrar la obra con las palabras con las que desea que estimulen al espectador tras la caída del telón: «Tantos disparos y cañonazos que he oído en mi vida, apenas los recuerdo. Y aquella detonación que casi no oí, no se me borra... ¡Y se tiene que oír, y oír, aunque pasen los años! ¡Como un trueno... que nos despierte!». Es esta última intervención en la que se identifica verdaderamente a Buero, especialmente en esa detonación que el Pedro de 1837 probablemente oyó, ya que en esos momentos estaba en la misma casa, y que

⁶² BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 224.

⁶³ *Ibid.*, p. 178.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 212.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 215.

Buero «...casi no oí, no se me borra...», una detonación que se debe oír «aunque pasen los años»⁶⁶.

La hija de Larra, Adelita, es un personaje que no aparece de forma física en la obra pero sí adquiere una gran importancia. La niña pretende entrar en la habitación de su padre para darle el beso de buenas noches como le era costumbre, hecho realmente significativo, ya que está documentado que fue quien encontró el cadáver de su padre. Así, Buero ha querido mezclar tanto el delirio de los instantes previos a la muerte como la realidad de los momentos posteriores, aunque no aparezcan de forma explícita en la obra. La voz de Adelita deja una ambigüedad, propia en el teatro bueriano, al aparecer a lo largo de toda la obra, en la que no queda claro si su voz es propiamente imaginada, situándola así en el mismo nivel que las demás voces de los personajes imaginados, o si el autor pretende insinuar con ella una llamada que surge del interior del escritor, como remordimientos antepuestos a la acción suicida que va a realizar, que dejaría a sus hijos desamparados al privarles el hecho de crecer y ser educados con su padre⁶⁷. Esto contrasta con el momento en el que sueña con su criado tomando en brazos al hijo muerto que repite la misma palabra que Adelita: «Papá...», con el sentimiento de remordimiento reiterado.

Algunos de los personajes que aparecen en el Parnasillo son: Mesonero Romanos, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Clemente Díaz, Carnerero, Grimaldi, dos sacerdotes (Nicasio Gallego, antiguo exiliado liberal y ahora censor; y Froilán), Espronceda, etc. A continuación me extenderé en aquellos que considero más importantes. Todos ellos llevan una máscara que les caracteriza de un modo diferente a lo que realmente dejan ver cuando van cayendo, como Mesonero, quien porta una «máscara de hombre campechano» pero que al quitársela aparece un rostro «cansado, triste y medroso»⁶⁸. Los únicos que no llevan máscara son Pedro y Espronceda, a quien Larra ve como una persona, aunque temeraria, honesta e intrépida, a un amigo. Mesonero adquiere también un papel importante en la obra. No sólo es aquel que presenta a Larra el mundo del Parnasillo, sino que también es el que constantemente quiere mostrarse como un padre ante Larra, alguien que le recomienda escribir costumbrismo y alejarse así de las polémicas: «Haga reír, pero no enfade»⁶⁹. Poco antes

⁶⁶ *Ibid.*, p. 230.

⁶⁷ RUGGERI MARCHETTI, M. «Sobre *La detonación* de Antonio Buero Vallejo», en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 318.

⁶⁸ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 96 y 103.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 102.

del suicidio es conocida la visita que Larra realiza en la casa de Mesonero (documentado en sus *Memorias de un setentón*), proponiéndole un nuevo proyecto de escritura basado en la colaboración de ambos, puesto que a Larra apenas se le permitía publicar por ese entonces. Tras la negativa del primero, Larra le acusa de lo que ya se va viendo a lo largo de toda la obra, es decir, el autor satírico lo desenmascara completamente incluso sin que este se quite la máscara: Mesonero ya estaba corrupto desde hacía tiempo y lo único que quería era alejarse de los problemas, razón por la que opina que la literatura costumbrista es la más segura. Todo esto crea un contraste con el carácter de Larra, quien usa el costumbrismo como tapadera para hacer llegar sus denuncias al público, así es que se reconoce la diferencia de escritura entre ambos, motivo por el que Larra no es considerado un seguidor literario de Mesonero.

Ventura de la Vega y Espronceda son los que muestran un apoyo constante a Larra, siendo este último el más relevante. Ventura de la Vega había pertenecido también a la sociedad de los Numantinos, fundada por Espronceda cuando contaba con catorce años y es, junto a Espronceda, el personaje que verdaderamente defiende y apoya las ideas de Larra. Espronceda se caracteriza como un joven rebelde, activo, y un gran amigo de Larra. Como ya se ha mencionado, el característico fragmento de la vida de Larra que aparece en la obra es la escena en la que Espronceda cuenta su plan de publicar *El Siglo* en blanco a todos los del Parnasillo, quienes acogen esta idea con entusiasmo. Larra es, sin embargo, el «revolucionario atento y consciente»⁷⁰ que intenta prevenirle y hacerle entrar en razón, pues ve en esta acción algo provocador que seguramente generaría una respuesta tajante por parte de la censura. En efecto, prohíben el periódico y entonces Larra escribe su artículo «*El Siglo* en blanco», en el que haciendo uso de su peculiar ironía y trasfondo amargo defiende el periódico de Espronceda y utiliza la frase ya mencionada con la que Buero defiende así mismo el posibilismo.

Buero utiliza a un personaje específico para convertirlo en el antagonismo de Larra: Clemente Díaz. Aparece en la obra como el personaje activo del teatro bueriano, lleno de negatividad, desparpajo y cierta contradicción moral, es el liberal radical que desprecia tanto a Larra como a sus artículos e ideas, siempre en busca de algo con lo que acusarle. Clemente Díaz, en la realidad, realizó una sátira contra Larra en 1833 y

⁷⁰ RUGGERI MARCHETTI, M. «Sobre *La detonación* de Antonio Buero Vallejo», en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 324.

luego este le convirtió en objeto de burla en algunos artículos. Puede pensarse que Buero lo muestra quizá como el tipo de escritores que se encuentran también en su propia época, aquellos que, en boca del personaje de Mesonero, «nada hay bueno salvo lo suyo, que nadie conoce»⁷¹. Esto recuerda a aquello que menciona Buero, citado por Berta Muñoz Cáliz, cuando habla acerca de los jóvenes escritores de la contracensura⁷², es decir, aquellos que se empeñan en descalificar a todo el teatro que se ha hecho durante los cuarenta años de la época franquista, pues consideran que nada vale, salvo lo suyo. Díaz juzga en todo momento la actitud de Larra en sus artículos, ya que opina que un verdadero autor defensor del liberalismo y contrario al régimen político debe mostrarse explícito siempre, dejando a un lado los pseudónimos, los dobles sentidos, el simbolismo, y decir todo lo que se puede y no se puede decir. En definitiva, defiende que «Hay que hablar claro o callarse»⁷³, por lo que puede ser identificado con el carácter típico de un escritor imposibilista, concepto que será defendido por Alfonso Sastre en su polémica con Buero. Más adelante en la obra, Larra acude al Ministerio donde se encuentra con Díaz, que había sido contratado como el nuevo censor. La contradicción moral se ve en este personaje cuando dice que no apoya la censura, pero sí aquella que los liberalistas puedan realizar, es decir, como muchos de aquella época lo único que perseguían era el bien propio y el poder, el situarse por encima de aquellos de ideología contraria. También se aleja Larra de esta idea: defiende la libertad de expresión para todos, y no el control de una libertad parcial llevada a un extremo ideológico u otro. Este personaje aparece también en uno de los sueños de Larra, poco después de esa visita, en la que el autor siente cómo Díaz junto con Calatrava le amputan la mano derecha, a cargo de Díaz como censor, y la lengua, a cargo de Calatrava, como la máxima autoridad que no le permite ni siquiera hablar.⁷⁴

En el Ministerio tienen lugar los gobiernos sucesivos de Carnerero, que cierra las Universidades y favorece la opresión; Cea Bermúdez, quien las reabre e inicia una censura más comprensiva; Martínez de la Rosa, dramaturgo a quien todos reciben con alegría al principio, pero no cumple con lo esperado; Toreno, en el poder mientras Larra estaba de viaje; Mendizábal, bien acogido, a quien Larra y Espronceda visitan, pero

⁷¹ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 99.

⁷² MUÑOZ CÁLIZ, B. «La censura en Buero», en *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005. [Disponible online: http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/censura/cap5_II_1buerovallejo.html, última visita: 16/04/2014]

⁷³ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 140.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 221.

tampoco suprime la censura; Istúriz, considerado «otro Mendizábal»; y Calatrava, a quien todos consideran un revolucionario pero acaba igual que sus predecesores. Las escenas en las que aparecen son semejantes, e incluso Larra imagina a todos ellos con el mismo traje y el mismo censor, Don Homobono, que les acompaña.

Don Homobono es un personaje inventado que Buero utiliza como alegoría de la censura, ya de forma anterior al propio drama⁷⁵. Contrario a lo que se pueda pensar, nunca tiene el aspecto de una persona temible ni con cierta autoridad, sino que es el personaje que acata lo que le mandan las voces superiores. Es la imagen del sumiso que trabaja al servicio de cada gobierno (excepto al de Calatrava, en el que el censor es Díaz) de manera casi automática, pues lo único que hace es tachar, pero hay ocasiones en las que se muestra indeciso o incluso contrario moralmente ante el poder: «Mi situación... a favor de la libertad. Porque yo, señores..., yo... [...] Perdonen, estoy tan confuso...»⁷⁶.

Las máscaras forman un elemento clave tanto en el teatro de Buero como en Larra. En primer lugar, Larra, ya desde muy joven, estaba empeñado en descubrir la verdad y despojar de máscaras a los individuos, de ahí el artículo «El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval»⁷⁷, donde se analiza el tema de las máscaras como los disfraces que esconden la verdadera personalidad de los hombres. Por otra parte, también esto está presente en otras obras de Buero, que aparece como recuperación de algo que ya había aparecido, por ejemplo, en O'Neill. Las máscaras ayudan a caracterizar al personaje y en muchas ocasiones resultan animalizadas: «*aparece Istúriz [...] Su media máscara [...] parece la de un bilioso sapo*»⁷⁸. Es importante resaltar que todos los personajes que le empujan al suicidio en la última escena llevan una máscara y que en la representación se ve a un mismo actor realizar distintos papeles con diferentes caretas. Con esto se quiere resaltar todavía más el carácter falso de los individuos que en apariencia son diferentes, especialmente los ministros que suben al poder⁷⁹. El personaje de Larra, poco antes del suicidio, se pone frente al espejo, llega también a dudar de sí mismo y se pregunta si tal vez los mismos rostros son las caretas: «Y este..., ¿quién es? No lo sé. [...] Dentro de un minuto la arrancaré... y moriré sin conocer el rostro que

⁷⁵ Véase el artículo «Don Homobono» en Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco (ed.) *Obra Completa II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p. 603-606.

⁷⁶ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 137.

⁷⁷ Disponible online en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mundo-todo-es-mascaras-todo-el-ano-es-carnaval--0/html/ff791c32-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html, última visita: 16/04/2014.

⁷⁸ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 197.

⁷⁹ Véase esta idea en el artículo de Larra «Ventajas de las cosas a medio hacer», en *La Revista Española*, 16 de marzo de 1834.

esconde,... si es que hay algún rostro. Quizá no hay ninguno. Quizá sólo hay máscaras»⁸⁰

4.3 Características específicas de la vida de Larra y cómo se plasman (Vida política, literaria y amorosa)

¿Por qué se mató Larra? Es la pregunta que ha venido realizándose a lo largo de los años, a través de diversos estudios. Muchos opinaron que la pasión amorosa lo mató, pero ya a partir del siglo XX se comienza a leer a Larra de forma diferente, se vieron las similitudes de sus artículos con la época que se estaba viviendo cien años más tarde y se comprendieron sus verdaderas preocupaciones. La unión de las tres facetas⁸¹ elementales de su vida es lo que llegará a frustrar de tal forma a Larra como para acabar con su vida. En primer lugar, la vida política y la literaria se fusionan a su vez como la cara de una moneda, pues son elementos que se retroalimentan. Como obra que forma parte del teatro histórico de Buero, *La detonación* es un texto en el que se especifican una gran cantidad de datos históricos y políticos de los últimos años en la vida de Larra a partir de diferentes recursos y en boca de distintos personajes, pues todos ellos forman parte de una época marcada por la guerra y el sufrimiento que esta provoca. La etapa en la que se sitúa la obra es la que se sitúa a finales del reinado de Fernando VII y al inicio de la regencia de María Cristina. Como bien resume Doménech⁸² en su libro, en primera instancia aparece Calomarde como Ministro, la represión de los liberales (con ejecuciones de personajes como Mariana Pineda o Torrijos), la muerte de la esposa de Fernando VII y sus bodas con María Cristina de Nápoles, el nacimiento de la futura reina Isabel II, la derogación de la Ley Sálica y la muerte del rey. En cuanto a la segunda etapa aparecen el regreso de los exiliados, los sucesivos gobiernos en los que se mencionan los episodios violentos (motines y matanzas) que tienen lugar tras la caída de algunos de ellos, y la guerra carlista. Todos estos sucesos se mencionan durante las tertulias en el Parnasillo, como reflejo de lo que sucede fuera, pero Doménech indica también dos episodios importantes a los que Buero dedica especial atención. Uno de ellos sería más bien un conjunto de escenas, aquellos que tienen que ver con la guerra carlista, en los que se representa la actitud de Larra hacia la misma: el autor ve el horror y el absurdo en ella y la condena. Por ejemplo, aparece en el ensueño al que Larra asiste

⁸⁰ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 228.

⁸¹ DOMÉNECH, R. *El teatro de Buero Vallejo: Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993, pp. 229-245.

⁸² *Ibid.*, pp. 236-237.

como autor del fusilamiento de la madre de Cabrera, sin ser capaz de controlar los movimientos de su cuerpo, acción por la cual este querrá vengarse matando a sus prisioneros liberales (donde muere Juanín). El otro episodio es aquel en el que Larra obtiene el cargo de diputado en 1836 a cambio de renunciar a escribir crítica política para *El español*, con el único objetivo de impulsar desde las Cortes «una política liberal y modernizada que saque a España de su postración». Además, la caída de Istúriz a causa del motín de La Granja puso a Larra en un compromiso, debido a que los liberales más radicales le consideraban un moderado, y «aquella espina no pudo arrancársela fácilmente»⁸³.

La vida literaria se plasma de manera también significativa en la obra. Es necesario señalar la unión que existe entre la vida literaria y la política de Larra que se mezclan en el Parnasillo, a través de los comentarios que allí se realizan y donde claramente se reflejan los acontecimientos exteriores, como ya se ha mencionado anteriormente. La vida literaria queda además visible con la introducción en la obra de fragmentos de los artículos de Larra, que resultan idóneos al ser pronunciados, ya sea por el mismo Larra (voz en off o personaje físico) o por otro personaje, en determinados momentos.

En la otra cara de la moneda estaría la vida amorosa y familiar de Larra, la cual se sintetiza de una forma muy apropiada en la obra y se utiliza como imagen de fondo, ya que la vida literaria y política es lo que Buero considera más relevante y donde decide centrar su atención. Aún así, también estas aparecen como causa de las frustraciones de Larra. Ya al principio de la misma obra aparece Adelita, sobre la que ya se ha hablado, cuya intervención es importante en la medida en que Buero se ha basado en un hecho real: Adelita fue la que descubrió el cadáver de su padre cuando entró para darle el beso de buenas noches. A continuación, el primer delirio de Larra se ubica en el pasado más lejano que aparece en toda la obra dramática: cuando Larra es tan sólo un joven de dieciséis años y se aleja de su padre en Valladolid para trasladarse a Valencia. Buero muestra aquí el primer desengaño amoroso de Larra: se había enamorado de una mujer madura quien acabó siendo la amante de su padre, por lo que en la escena se presenta el diálogo entre padre e hijo en un intento de reconciliación. Pedro, como criado real de Larra, aparece en unas pocas ocasiones, ya que se debe tener en cuenta que en la mayor parte de la obra el Pedro que aparece es el *alter ego* de Larra.

⁸³ En palabras de Vicente Lloréns en *El Romanticismo español* (1979), citado por Doménech.

En la vida amorosa de Larra intervienen los personajes de Pepita Wetoret y Dolores Armijo, y Buero muestra el proceso de la relación amorosa que tuvo con cada una de ellas. Ambas tienen semejanzas que culminarán al final de la obra en algo que Larra descubrirá, sintiéndose completamente desengañado. Por un lado, aparece una joven Pepita Wetoret tocando al piano la cavatina de *El Barbero de Sevilla* de Rossini (que también tocará Dolores en la primera escena en la que aparece), con una máscara como de muñequita que muestra a una mujer soñadora, enamoradiza, «novelera» en palabras del protagonista. Al principio es alguien que sueña con un matrimonio perfecto, ama a Larra pero, tal y como Dolores Armijo dirá más tarde sobre ella misma, ama más la vida. Las bromas que hace al principio junto con Larra se transforman en avisos serios en las siguientes escenas en las que aparece, ya sin máscara, una Pepita dolida, que ya no toca el piano sino que cose medias, una mujer frustrada y desengañada, puesto que no ha obtenido la vida que deseaba. Además, reprende a Larra por sus artículos y le manda que escriba costumbrismo, como Mesonero, porque de esta forma se evitarían muchos problemas. Larra siente de nuevo el desengaño amoroso al sentir que Pepita no lo respeta ni lo apoya en su lucha y nunca lo hizo, ella no le comprende y tampoco le importan los mismos asuntos que le importan a Larra. Harto de esta situación Larra provoca la ruptura matrimonial al dejar una carta de su amante en un lugar donde estaba seguro que Pepita la encontraría. La otra mujer en la vida de Larra que aparece es Dolores Armijo, una mujer de veintiséis años, casada con Cambronerio pero aburrida de su vida y, aparentemente, preocupada por los asuntos de Larra. Por ello al principio se muestra diferente a Pepita, pues Dolores sabe que ella también «se casó pronto y mal» y comparte la visión hipócrita de la sociedad que Larra tiene. Larra se enamora de ella y cree que es la mujer con la que se tenía que haber casado, la que le apoya y comparte sus ideas. Sin embargo Dolores no quiere arriesgarse, no desea huir, como el escritor le sugiere, prefiere mantener esa relación bajo el estatus de amantes y en secreto. Larra, cegado por amor, también ignora los consejos acerca de la verdadera personalidad de ella que Cambronerio le da, cuando Larra consigue que se quite la máscara y que se sincere, poco después de que el esposo descubriese a ambos en una escena íntima y ella negase su relación con Larra. Las esperanzas del escritor aumentan cuando ella y Larra conciertan una cita en la casa de él. Es la escena clave en la vida de Larra, por última vez sufre un desengaño amoroso al darse cuenta de que ella sólo quería romper con él, y entonces se descubre la verdadera personalidad de Dolores al retirarse la máscara: Pepita y ella son las mismas. En este

momento Larra llega aquí al apogeo de su frustración, y al poco de salir Dolores de su gabinete se suicida.

Buero pretende plasmar estas distintas facetas de la vida de Larra en el drama para destacar la idea de que no fue, al menos no exclusivamente, la pasión amorosa lo que le mató. Fue una frustración creciente que se anidó en su cuerpo y se fue desarrollando poco a poco. Así pues, sus últimos escritos se perciben cada vez más amargos y llenos de pesadumbre, pues Larra carga en su conciencia con un gran peso que le hace sentirse responsable de no ser capaz de cumplir su objetivo, además del constante ataque personal que termina derribándolo completamente. Buero desea transmitir el mensaje de Larra, en el que cree fervientemente, y quiere que nunca se olvide para hacer que su muerte no fuera en vano.

4.4 Encarnación de Buero en el personaje

La presencia de Buero en la obra es constante: además de la propuesta de Buero encarnado en el personaje de Pedro como conciencia de Larra no hay que olvidar las grandes semejanzas que tiene con su protagonista, hasta existir la posibilidad de pensar que Buero utilizó la figura de Larra para comunicarse con el público en una época en la que la censura prestaba más atención a las críticas políticas contemporáneas, y quizás menos a los asuntos ya pasados. Podría considerarse que Buero aparece encarnado en la figura de Larra, el personaje que él mismo crea, sin contar con el hecho de que todo autor deja un poco de sí mismo en sus personajes. Larra es la elección perfecta para la obra dramática de Buero, no solo por lo que representa en la historia, sino también por las grandes semejanzas que se dan en ambos escritores. Estas semejanzas son tanto históricas como relacionadas con las ideas que defienden, como que ambos viven la época de la censura, la preocupación por el hombre en sociedad, o el tratamiento del tema político, ya que ambos conocen lo que hay detrás de las situaciones políticas y son capaces de enfrentarse a ello en su producción. Hay además en ambos una concepción de la sociedad como una lucha constante de contradicciones, para entender esto es necesario acudir a una expresión que aparece en el artículo «La Nochebuena de 1836»: «Te llamas liberal y despreocupado, y el día que te apoderes del látigo azotarás como te han azotado»⁸⁴, y que se repite en *La detonación*, especialmente reencarnada en el papel

⁸⁴ LARRA, M. J., «La Nochebuena de 1836: Yo y mi criado. Delirio filosófico», disponible online en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nochebuena-de-1836-yo-y-mi-criado-delirio-filosofico--0/>, última visita: 15/04/2014.

de los liberales que, tras la subida al poder, se convierten en verdugos: «Todos son absolutistas y lo demuestran cuando llegan al poder»⁸⁵.

En definitiva, Buero escoge a Larra porque le comprende. De entre todos los protagonistas del drama histórico bueriano es el de *La detonación* el que más se asemeja a su autor, el más autobiográfico, tanto por ser ambos escritores (Larra es el único personaje escritor que aparece en el teatro de Buero) como por la misma actitud en la que se reflejan sus ideas⁸⁶. Incluso el propio autor ha mencionado: «Larra es un tipo de español lúcido y atormentado que está muy cerca de mi sensibilidad. Me ha interesado mucho desde el punto de vista profesional»⁸⁷. Tanto Larra como Buero vivieron una época de censura, época difícil para el escritor que pone toda su dedicación en construir un texto con características propias pero a su vez limitado por intervención externa, afín a las circunstancias y que no sobrepase lo permitido. Querían hacer llegar al pueblo su mensaje pero en muchas ocasiones esto no era posible, o al menos no completamente, pues respecto a este tema se ve en la obra que Larra prefiere permanecer cauteloso y escribir «con medias palabras», por lo que además será juzgado por otros escritores del Parnasillo. Ninguno de los dos desea una utopía inmediata que podría resultar imposible, no quieren que España cambie bruscamente en un día. Quieren iniciar una transformación dentro de sí mismos y dentro de cada uno de los seres humanos, una caída de máscaras, que cada uno deje de engañarse a sí mismo y a los demás, y que sean capaces de aceptar la realidad injusta y de desarrollar una voluntad de cambiarla. Sería una transformación que a largo plazo resultaría favorable para todo el país y sus habitantes, que tal vez no llegaran a presenciar pero que encauzaría a España por el buen camino, y para ello se necesita la participación de todos y cada uno de los españoles. A partir de ahí apuestan por el posibilismo, es decir, por denunciar todas las miserias e injusticias del país con aquello que se les permita decir, a través de elementos como la sátira o el simbolismo. Espronceda es el amigo de Larra que defiende sus mismas ideas pero Larra, al igual que Buero, cree en una capacidad de acción más moralizante en lugar de la sublevación, la cual en más de una ocasión le cuesta el exilio a Espronceda, y por ello intenta prevenirle: «¡Razone! [...]...No se deje arrastrar por

⁸⁵ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 103.

⁸⁶ RUGGERI MARCHETTI, M. «Sobre *La detonación* de Antonio Buero Vallejo», en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 322.

⁸⁷ Citado por IGLESIAS FEIJOO, L. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Salamanca, Universidad de Santiago de Compostela, 1982, p. 467.

motines sangrientos por ninguno de ellos»⁸⁸. Esta actitud en Larra hace que sea calificado de moderado, sin embargo lo único que el escritor pretende es evitar la censura absoluta a la que se vería sometido si le exiliaran por rebelde, en ese caso sería incapaz de hablar y de ejercer su misión de denuncia de la sociedad, haciendo que todo por lo que había luchado no sirviese para nada. Por un lado, en la época de Larra, estaba dándose el conflicto carlista antiliberal tras la muerte de Fernando VII, por el otro, la época franquista y postfranquista en Buero. Ambas épocas recogen también las transiciones que se dan posteriormente: desde la opresión y la tiranía hacia un régimen más liberal que acaba siendo casi un proyecto de utopía imposible, ya que se cree que España no es capaz de manejar esa libertad que se le da. Así, la sociedad de Buero y la de Larra se entremezclan, ya que en ambas tienen lugar la censura, la opresión, los destierros y el exilio, la cárcel, etc., y el autor quiere hacerlo ver en esta obra en la que incluye guiños fácilmente identificables con la época franquista, como la frase «Con Fernando VII vivíamos mejor»⁸⁹ que se oye en el Parnasillo.

4.5 El suicidio de Larra: dos partes causales

Pueden considerarse dos grandes bloques estrechamente relacionados que constituirían los factores por los que el suicidio se comete: uno de ellos sería el mundo larriano relacionado con el tema amoroso, el apoyo que recibe, sus esperanzas, etc.; el otro, el mundo relacionado con la censura y la situación política e histórica del momento. Por un lado, Larra sufre una transformación gracias a su criado Pedro, que actúa como representante del pueblo que vive en la miseria y que contrasta con la vida mucho más acomodada en la que vive Larra, que a pesar de su oposición a la organización clasista y de denunciar las injusticias, lo hace desde una posición bastante alejada del pueblo y ciertamente desconocedora. Pedro le hace comprender a lo largo de la obra lo que realmente se siente al ponerse en la piel del pueblo sufriente, que en muchísimas ocasiones eran arrancados de sus hogares y obligados a servir al ejército y a matar. En uno de esos sueños Larra se ve a sí mismo como un civil que debe fusilar por orden de sus superiores. Resulta de gran importancia en la obra y a la hora de caracterizar al propio protagonista, pues así es como consigue comprender verdaderamente los horrores de la guerra y la falta de escrúpulos que llevaban a algunos

⁸⁸ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 200.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 198.

a ordenar el fusilamiento de personas que, aún teniendo ideologías contrarias, seguían siendo seres humanos. Esto puede entenderse como uno de los factores que propician el suicidio de Larra⁹⁰, pues en ocasiones parece que se arrepiente de no haberse dado cuenta antes de situaciones que luego actúan como el peso de conciencia que poco a poco va hundiéndole. La frustración y el pesimismo aumenta también ante los políticos que se suceden en el gobierno, al ver que con la subida del poder de los liberales la situación no llega a ser diferente, ya que los que defendían la libertad de expresión en un principio defienden también la censura si son ellos los que la llevan a cabo. Incluso en este gobierno Larra es censurado, el poder siempre actúa igual y «sólo aprueban lo que no es peligroso»⁹¹, aquello que no va en contra de la forma de gobierno en el poder.

El suicidio de Larra en la obra marca el final de la sucesión de rememoraciones de su propia vida, sin embargo son sus causas las que se muestran con mucha más importancia. Feijoo defiende que Buero pretende realizar una «búsqueda de las causas de esa muerte» con esta obra. En cuanto a las causas Seco Serrano escribe que «con excesiva frecuencia suele reducirse esta crisis espiritual, tan fatalmente resuelta, al problema de su contrariada pasión por Dolores Armijo»⁹². Sin embargo, Sánchez Estevan, Antonio Machado o Francisco Umbral⁹³ son algunos de los autores que han defendido su fracaso político y desesperanzas a raíz del mismo como una de las causas de su suicidio, dejando a un lado la pasión amorosa que tan sólo fue una contribución más, tal y como también subraya Marchetti, una situación que tan sólo «inclina finalmente la balanza»⁹⁴, puesto que la desesperación de Larra había comenzado ya con la subida al Gobierno de Cea Bermúdez en 1832. A partir de este momento Larra tiene muy clara su posición e intenta denunciar las injusticias con la esperanza de cambiar su entorno y destapar la realidad en él, y es que él no murió por pasión amorosa, sino por la desesperación que le provocaba la impotencia de no poder hacer nada ya por España. Esto queda incluso reflejado en sus últimos artículos, pues resulta interesante tanto la creciente madurez personal como la desesperanza reflejada, desde el comienzo de sus escritos hasta los últimos («El Día de Difuntos», «La nochebuena de 1836»), en los que

⁹⁰ RUGGERI MARCHETTI, M. «Sobre *La detonación* de Antonio Buero Vallejo», en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 325.

⁹¹ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 126.

⁹² IGLESIAS FEIJOO, L. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Salamanca, Universidad de Santiago de Compostela, 1982, p. 471.

⁹³ Para más información en torno a la vida de Larra véase el estudio de Francisco Umbral, *Larra. Anatomía de un dandy*, Madrid, Alfaguara, 1965.

⁹⁴ RUGGERI MARCHETTI, M. «Sobre *La detonación* de Antonio Buero Vallejo», en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, p. 315.

puede verse a un Larra mucho más frustrado, pesimista y desengañado. Además, Buero expone otro tormento en la mente del escritor que quiere trascender al colectivo: la culpa. Larra experimenta sueños y delirios que le hacen sentir culpabilidad y remordimientos por no haberse dado cuenta a tiempo, como el que le hace experimentar los horrores de la guerra o en el que se descubre un paralelismo entre los dos personajes infantiles que pronuncian la misma palabra «Papá...», quizás como representación de la muerte de una gran parte de España y el abandono a su suerte de la otra parte. La culpabilidad no sólo es marcada en el propio protagonista, sino también en todos aquellos personajes en torno a la vida de Larra, esta vez como culpables de su propia muerte, pues son los que le empujan a ello, tal y como se muestra en la última escena de la obra.

El final es anticlimático, propio en el teatro de Buero, en el que Pedro realiza un monólogo en dos partes: primero se dedica a hacer un breve repaso por la vida posterior a la muerte de Larra, y en la segunda parte muestra una inquietud por haberle mostrado la realidad que había acabado por matarle. Sin embargo no es Pedro quien le mata, sino la sociedad, pues todos levantan el brazo de Larra hasta la altura de la sien excepto Pedro. El criado pronuncia al final: «murió por impaciente», y es que ya le había prevenido anteriormente que hay que afrontar la vida sin desanimarse, «Hay que vivir»⁹⁵. Buero ha deseado comprender a Larra y ha querido transmitir que su muerte no debe quedarse en 1837, sino que esa detonación tiene que seguir oyéndose. Quiere transmitir que *Fígaro* no ha muerto y que sigue existiendo en sus artículos y en sus ideas, ese último cañonazo debe seguir prolongándose en el tiempo.

⁹⁵ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 215.

5. La representación⁹⁶

Desafortunadamente, hoy en día no se ha conservado ninguna grabación del estreno de la obra en 1977, por lo que no se puede realizar un estudio realmente exhaustivo en cuanto a la misma, sin embargo se tienen documentadas algunas críticas periodísticas que ayudan a comprender cómo fue la puesta en escena y la recepción en ese día 20 de septiembre.

5.1 Actores y actuación.

En el teatro de Buero aparece un «lenguaje sencillo, de fácil comunicación con el espectador»⁹⁷, según Doménech, que es también fundamental para que el actor pueda conseguir la atención del público desde el primer momento. Ayuda a la comprensión de la obra por parte del público, pues pretende llegar a un público amplio y que este sea capaz de captar rápidamente el mensaje que el autor quiere transmitir. Es necesario este tipo de lenguaje sobrio y pulcro, ya que también encierra asuntos tal vez complicados de entender, de corte simbolista. Aún así, resulta eficaz y ayuda a situar al espectador a principios del siglo XIX. Además, Buero se ha ocupado de continuar la línea satírica de *Fígaro* y es por esto que se incluyen muchas ironías, bromas y burlas, especialmente cuando discute con Díaz, a quien responde de forma muy ingeniosa⁹⁸.

En escena, ya no sólo la interpretación, cuyo trabajo corresponde únicamente al actor, sino que también este tipo de lenguaje es el que ayuda a que la obra fluya y sea capaz de captar la atención del público. Los críticos de entonces destacaron las actuaciones de Juan Diego en el papel de Larra, Pablo Sanz en el papel de Pedro y Alfonso Goda representando a todos los políticos en el poder con un énfasis que les dotó de verosimilitud; a pesar de que la obra se estrenó con más de veinte actores y en algunas ocasiones se criticó la falta de discordancias en las escenas de grupo. La mayoría de las buenas críticas actorales se dirigen a Juan Diego por un excelente trabajo, a pesar de que la interpretación resultaba realmente compleja por los saltos cronológicos que llevaban al actor a mudar emociones en unos pocos segundos. La interpretación general se acentúa cuando se ve el contraste entre una interpretación

⁹⁶ *La detonación. Fantasía en dos partes*. fue estrenada bajo la compañía Lope de Vega en el Teatro Bellas Artes de Madrid, el 20 de septiembre de 1977, bajo la dirección de José Tamayo, con la escenografía de Vicente Vela y figurines y máscaras a cargo de Víctor María Cortezo. Para más información véase Doménech (1993), p. 396.

⁹⁷ DOMÉNECH, R. *El teatro de Buero Vallejo: Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993, p. 52.

⁹⁸ Véase el diálogo entre Larra y Díaz en *La detonación*, edición de Virtudes Serrano, p. 127.

«hierática en los enmascaramientos y muy humana cuando esas caras se descubren»⁹⁹. Las críticas actorales más negativas, destacando a Manuel Gómez Ortiz, se centran en criticar la actuación poco convincente y desigual de Juan Diego y de la actriz que se desdoblaba en las dos mujeres, María Jesús Sirvent¹⁰⁰.

5.2 Carpintería teatral

Todas las obras de Buero han sido reconocidas como resultados de un gran manejo y habilidad en cuanto a la carpintería teatral. Esto tiene que ver con el talento de un dramaturgo para imaginar y luego crear y construir formalmente una obra dramática. Tal y como declara Bentley, el proceso que lleva a cabo el pintor, capaz de presentar en una imagen varias cosas de forma simultánea, es diferente a la del escritor, el cual escribe una palabra tras otra que jamás pueden leerse simultáneamente. Buero es capaz de fusionar estos dos ámbitos, pues conoció ya desde niño la pintura y se formó en torno a ella. Como menciona Roberto G. Sánchez, Buero no tiene el mismo cromatismo estético de Lorca o la disposición armónica del Duque de Rivas, pero gracias a su formación inicial fue capaz de comprender la elaboración del drama como un espacio plástico, y así lo muestra en las acotaciones que aparecen en *La detonación*, ampliamente descriptivas y muy claras en cuanto a la ordenación del espacio. Esto sin duda le permite «explorar formas de expresión vedadas al novelista y al poeta»¹⁰¹. La técnica predominante en la carpintería escénica de Buero es sin duda la simultaneidad, esto es, según lo explica Eric Bentley, un efecto escénico en el que se desarrollan dos acciones independientes, casi siempre en igualdad de importancia, desde distintos puntos del escenario; sin olvidar la implicación simbólica que este efecto tiene.

Como el autor manifiesta, nunca ha escrito teatro fácil y también en este drama la escenificación resultó costosa y complicada, por la «tensa y laboriosa coordinación de actitudes, movimientos, tonos, caracterizaciones, intencionalidades, diferenciación de zonas en un mismo espacio escénico, juegos endiablados de luz, efectos, sonidos, y multitud de pequeños detalles.»¹⁰², además de la utilización de una decoración romántica estilizada. Buero asistió a la mayoría de los ensayos y fue capaz de dar su

⁹⁹ LLOVET, E. «Buero, Larra y la libertad», *El País*, 20 septiembre 1977, p. 31.

¹⁰⁰ GÓMEZ ORTIZ, M. «Una lección de historia para escolares», *Ya*, 22 septiembre 1977.

¹⁰¹ G. SÁNCHEZ, R. «Teatralidad y carpintería teatral: La simultaneidad escénica en la obra de Buero Vallejo» en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1984, pp. 133-146.

¹⁰² LABORDA, A. «*La detonación* de Buero Vallejo», *ABC*, 20 septiembre 1977, pp. 72-73.

visión junto a Tamayo, pero las acotaciones que aparecen en el texto resultan ya de una gran ayuda para plasmar la obra tal y como su autor la concibe.

La luminotecnia tiene su papel, incluso simbólico, en la obra. Por ejemplo, cada vez que Adelita habla, se dice que «una luz clara se ilumina tras la puerta», es la luz de la realidad, son ráfagas de realidad que llaman a la conciencia de Larra pero que este se niega a atenderla todavía. Los cambios de iluminación también acompañan a las rupturas cronológicas y saltos en el tiempo a acciones del futuro que todavía no han ocurrido: «Y eso... ¿no sucedió el año 34? [...] Y... ¿no estamos en el 33?»¹⁰³. Además de resaltar las escenas que se desarrollan de forma simultánea, atenuando la luz sobre la escena de menor importancia, también se emplea una luz más rojiza cuando Pedro sale a escena con el cadáver de su hijo en brazos, o una luz «irreal» cuando se da paso a una ensoñación del escritor.

El sonido es probablemente la técnica del teatro como espectáculo más relevante en esta obra. Buero utiliza sonidos de cañonazos y detonaciones de fondo que se oyen a lo largo de toda la obra, son muy bien descritas en las acotaciones y se escuchan más fuertes o más débiles dependiendo de la situación y de aquello que se quiere hacer destacar. Normalmente coincide con los hechos históricos que se van mencionando y que van ocurriendo en el exterior; por ejemplo en boca de Calomarde: «Chapalangarra quiso entrar con cuatro imbéciles y cuatro fusiles [...] se le ejecuta (*Descarga de fusilería*)»¹⁰⁴. Para hacer presencia otros hechos históricos también se emplean otros sonidos, como el repiqueteo de campanas para los casamientos de ambos Larra con Pepita y el Rey con María Cristina, y el nacimiento del primer hijo de Larra y la hija del Rey; o el confuso griterío que aumenta y termina en voces que anuncian la revuelta contra los frailes. También se utiliza la voz en off del escritor en ocasiones, se introducen con ella fragmentos de los textos de Larra que el autor utiliza como forma de introducir el espíritu del escritor satírico en la obra y de hacerle omnipresente. Ya no solo el actor es protagonista, sino que el propio difunto aparece con la voz de la denuncia.

5.3 Crítica y recepción de la obra

Estrenada en 1977, fue considerada la primera de las obras buerianas en el postfranquismo, dejando a un lado otras obras que se estrenaron el año anterior pero que

¹⁰³ BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 156.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 122.

habían sido escritas en el franquismo, pues *La detonación* es la primera obra estrenada en el nuevo período iniciado tras la muerte de Franco. En este nuevo período se puede suponer una mayor libertad de expresión en todos los ámbitos, incluido el literario, sin embargo la obra de Buero no supone un cambio radical de lo que había hecho hasta el momento. Por el contrario, la obra de 1977 supone una continuación en su teatro experimental y dentro del posibilismo, pues para Buero esta era la única realidad. Sin embargo, esta «pasividad» malinterpretada por los críticos más duros le llevó a ser juzgado por los mismos como un moderado, ignorando el mensaje que Buero quería transmitir a partir de sus técnicas. Esto es algo que recuerda profundamente al mismo Larra de la obra, el cual también es criticado por su postura de liberal moderado ante las situaciones y cambios políticos que se estaban dando. Esta actitud común a ambos, que en realidad dista de una posición moderada, está fundamentada por la idea de que es necesario hablar, pero de forma prudente y siendo precavido frente a cambios que parecen lo que no son, pues ambos temen lo que se da ya en la época de Larra: los liberales corrompidos por el poder, también son capaces de censurar.

Buero proyecta en la obra su propia interpretación de Larra. Es, según se subtitula, una «fantasía». A diferencia del estreno de su obra anterior, tanto la crítica como el público acogió esta obra de forma muy fría y desigual, y es que mientras que muchos críticos alababan tanto a la obra como al autor, hay otros que ofrecieron críticas bastante negativas, las cuales son ahora vistas más como un ataque hacia el propio Buero y hacia características superficiales en su obra, sin prestar atención al proceso de gran complejidad que esta conlleva y al hecho de que en ella no hay tergiversación de ningún tipo, ya que se defienden las ideas que tienen su raíz en Larra. Ricardo Salvat ya manifestó que «En general, la crítica, aparte de no ser muy positiva, ha adoptado a nuestro entender, una posición muy reticente y un tono que nos resulta extrañamente exasperado y que nos da a entender que la obra ha resultado... incómoda.»¹⁰⁵.

Hay críticas muy variadas en cuanto a los distintos elementos de la representación. Por un lado, las críticas negativas coinciden en la falta de síntesis y en una acumulación de datos demasiado exhaustivos:

¹⁰⁵ Citado por MUÑOZ CÁLIZ, B. «La censura en Buero», en *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005. [Disponible online: http://www.xn--bertamuoze-r6a.es/censura/cap5_II_1buerovallejo.html, última visita: 13/04/2014]

Ángel Fernández Santos¹⁰⁶ critica, en efecto, la gran cantidad de datos exhaustivos que quitan poeticidad a la obra. Según este crítico se entrevé la intención del autor, ya frecuente en su teatro de este tipo, de descomponer la identidad del personaje en un encadenamiento de sucesos fatales de tipo ético que sirven como espejo para el espectador. En cuanto a la representación, Fernández Santos cree que a medida que la acción avanza esta pierde intensidad, fundamentalmente a causa de la ruptura de la continuidad y algunos vacíos que se pueden encontrar pese a la puesta en escena fiel que lleva a cabo Tamayo. Esto puede ocurrir debido a que el relato «parece arrancado de una sucesión cronológica de acontecimientos elegidos desde fuera del personaje, desde Buero», lo cual le quita además credibilidad al personaje. Los actores realizaron un gran trabajo, pero el personaje de Juan Diego requería gran esfuerzo retórico verbal y físico que no le garantizó el resultado esperado, en contraposición a actores como Pablo Sanz o Alfonso Goda, que alcanzaron mayor efectividad con menos esfuerzo. En definitiva, para él el drama le resultó «largo, intenso, abrumador», que aún así se concilia con las características propias del teatro histórico de Buero, ya que este está basado en un trabajo meticuloso y pausado, «de apisonadora».

Gómez Ortiz¹⁰⁷ es el más duro en cuanto a la crítica, manifiesta su disgusto general ante la obra y la define como un intento de meditación sobre las dos Españas que no se consigue, al ofrecer una reflexión poco profunda tanto de Larra como del país. Considera que el Larra que Buero muestra «ya nos lo sabíamos» y que, aunque es siempre bueno fijarse en Larra, el autor ha ofrecido esta vez un drama a modo de crónica con tal acumulación de datos que elimina la posibilidad de una síntesis enriquecedora. De esta forma no da lugar a una reflexión profunda que descubra nuevos matices. Considera que «hay algún flash del mejor Buero», pero que aún así la representación «invita al adormecimiento», y también caracteriza así mismo al lenguaje como «raquítrico en gracia» y que «no posee fuerza poética». También dirige su crítica hacia los colaboradores, considerando que, aunque las máscaras de Carlos Aladro y los vestidos de Cortezo sí fueron buenos, la dirección a cargo de Tamayo y Vela no es acertada. Hay un abuso de efectos sonoros y opina que la mayoría de los personajes están «tristemente interpretados», incluido el actor principal que realiza una interpretación «desigual, convincente en algún parlamento, y llorón en las escenas intimistas», con excepción de Francisco Portes (Espronceda) y Pablo Sanz (Pedro). En

¹⁰⁶ FERNÁNDEZ SANTOS, A. «Redes secretas de una tragedia», *Diario 16*, 22 septiembre 1977.

¹⁰⁷ GÓMEZ ORTIZ, M. «Una lección de historia para escolares», *Ya*, 22 septiembre 1977.

conclusión, para Gómez Ortiz el drama está demasiado fundamentado en el didactismo, resultando así en «una lección de historia para escolares».

Por otra parte, las críticas más positivas apoyan a Buero y encuentran que el drama fue llevado a cabo de forma magistral. Por ejemplo, Julio Trenchas¹⁰⁸ valora la representación con un nueve. En su crítica alaba la independencia y naturalidad del autor, que difiere en sus obras de otros autores dotando al tiempo y a los personajes de un gran tratamiento al trascenderles y vincularlos con su época contemporánea. Además, según Trenchas, Buero es capaz de desviar al personaje de toda superficialidad y de plasmar una historia profunda y verosímil, puesto que él imagina y mezcla fantasía y realidad. El crítico destaca el ritmo con el que fluye la representación, «en la simultaneidad del compás de tres por cuatro», ya que se basa en tres escenarios permanentes a lo largo de toda la obra. Además, dice que el leitmotiv de la mascarada dota a los personajes de cierto hieratismo y surrealismo que marca las actuaciones que realizan los actores, entre los cuales menciona la actuación brillante de algunos como Juan Diego, Francisco Portes, Alfonso Goda, María Jesús Sirvent y Pablo Sanz, no sin reconocer positivamente el trabajo de José Tamayo como director. Según este crítico, al final de la representación «los aplausos sonaron insistentes». En la misma revista, otro crítico¹⁰⁹ vuelve a mencionar la buena acogida del público, ya que en el intermedio «todos coincidían en la responsabilidad y valentía del autor dramático», además de que ya desde el primer momento «el público *entró* en la obra». Este crítico menciona el carácter original de Buero, ya que su estética difiere de lo que se conoce como teatro histórico.

Enrique Llovet¹¹⁰, por su parte, ofrece una crítica más amplia. Por un lado opina que las actuaciones fueron buenas, especialmente en Juan Diego, ya que el papel del protagonista resultaba complicado de llevar a cabo debido a la discontinuidad cronológica y a las alegrías y caídas del personaje. Opina que la escenografía está «resuelta con dignidad. Incluso con morosidad.» y que la obra en sí parte de un gran texto que hace que el espectador mire dentro de sí mismo. Sin embargo, este crítico encuentra algunas incongruencias, como el hecho de haber una gran multiplicidad de escenas, una cantidad excesiva de personajes y unos saltos de tiempo y espacio «terroríficos», además de una larguísima exposición basada en la técnica de acumular

¹⁰⁸ TRENCHAS, J. «La detonación de Antonio Buero Vallejo», *Arriba*, 22 septiembre 1977, p. 32.

¹⁰⁹ T., J. «La detonación en el Teatro Bellas Artes», *Arriba*, 22 septiembre 1977, p. 45.

¹¹⁰ LLOVET, E. «Buero, Larra y la libertad», *El País*, 20 septiembre 1977, p. 31.

datos de forma minuciosa que restan poeticidad y que pueden llegar a resultar confusos y cansar al espectador, renunciado así a la síntesis y obligando al espectador a ponerse en la piel de Larra. Esto es lo que, según Llovet, hace sentir incómodo al espectador, ya que es algo que le obliga a reflexionar.

En el diario *Pueblo* E. G. Rico¹¹¹ admite que, a pesar de que el montaje de Tamayo es espectacular, la obra llega a resultar pesada y la dirección de los actores no es la mejor. Critica la relación amo-criado que Buero expone, puesto que no está de acuerdo en que se acentúe y aparezca casi como una relación básica. Sin embargo admite que la plasmación del autor es buena debido a la gran cultura de Buero, lo cual establece un equilibrio entre «la zafiedad reinante, por un lado, y la pedantería gruesa, por otro», además de la escenografía y del gran trabajo interpretativo de Juan Diego. Para este crítico *La detonación* no es la mejor obra de Buero, pero al ser de Buero no pasa desapercibida y supone un acontecimiento «teatral, sociológico y político importante».

Pablo Corbalán¹¹² destaca que Tamayo, junto con Vicente Vela, realizó un trabajo excelente en cuanto al ritmo y efectos situados en una escenografía sencilla y precisa, pese a la dificultad que entrañaba. Reconoce que la primera parte quizá estuviera ampliada en exceso, pero también cree que la intensidad de pensamiento que se concluye en la segunda parte es magistral. Para Corbalán las actuaciones fueron excelentes, destacando a Pablo Sanz, Alfonso Goda, que dio verosimilitud a los personajes políticos, y en especial a Juan Diego, sobre quien manifiesta que «hizo un Larra perfecto, romántico, grave, apasionado y trágico, pleno de viveza y alarde.». Este crítico manifiesta que la obra fue uno de los mayores éxitos de Buero, pues menciona que al finalizar la representación «tuvo que pronunciar unas palabras de gratitud» tras el gran acogimiento del público. A pesar de que muchos críticos coinciden en que hay muchos dramas buerianos que superan esta obra con creces, este cierto éxito puede explicarse al ser Buero una personalidad importante en la escena teatral.

¹¹¹ RICO, E. G. «*La detonación* en el Bellas Artes (Larra, según Buero)», *Pueblo*, 24 septiembre 1977.

¹¹² CORBALÁN, P. «*La detonación* de Buero Vallejo», *Informaciones*, 22 septiembre 1977, p. 30.

6. Conclusiones

Las épocas en las que Larra y Buero vivieron son muy semejantes, así como se pueden ver también semejanzas entre ambas personalidades. Se considera que el escritor satírico estuvo muy avanzado respecto a su tiempo, ya que sus ideas muestran una actitud, si no única, poco común en la época. Sus artículos fueron, en algunas ocasiones, tomados como simples artículos costumbristas, sin embargo se trata de verdaderas denuncias de la sociedad de su tiempo. Pretendía hacer que «cayeran las máscaras», siempre burlando la censura, a través de sus artículos entre los que se lee una verdad camuflada con elementos satíricos e ironías que para algunos eran demasiado poco explícitas. A pesar de las advertencias de personas de su entorno, Larra lleva esto a cabo con la idea de que «mi careta será mi risa. Pero no ocultará nada al que sepa leer». Esto enlaza con la idea del posibilismo que Buero defiende, ya que cree en un tipo de teatro indirecto que estimule a su público, donde puedan leerse las verdades. En esta obra, Buero explora la mente del autor basándose en hechos reales que luego son recreados de forma ficticia, dándole un sentido mucho más personal pero que no se aleja del mensaje general que se quiere transmitir. De esta forma Buero se encarna en Larra y ambos, con el mismo objetivo, se fusionan en una única figura y se exponen ante el público desarrollando cada idea importante que fue apareciendo en los artículos de Larra. Además, para la redacción del texto, Buero ha expresado su intención de comprender a Larra, explorar su pasado y su situación y compararla con su situación contemporánea.

El estreno de este drama fue poco tiempo después de la muerte de Franco y, por lo tanto, del fin del franquismo. Tras un período de teatro implícito todos los dramaturgos seguidores de Buero esperaban de él una nueva visión de la sociedad y de Larra mucho más radical, algo nuevo que no se hubiera dicho antes. Es por esto que la crítica fue muy dura al respecto y, dejando a un lado los ataques personales, en general se esperó algo menos denso, más sintetizador. Sin embargo hay que tener en cuenta que esta obra fue escrita todavía en el período franquista, pues el proyecto de la misma había comenzado años antes, por lo que se puede considerar que Buero no tuvo tiempo o no quiso volver a cambiar la obra, contento con la redacción del texto final. Por otra parte, el autor ha manifestado en algunas entrevistas que el teatro debe ser implícito, debe darse una comunicación entre el dramaturgo y el público que sólo puede conseguirse a través de un posibilismo que obligue a este último a reflexionar. En mi opinión, *La detonación* es un drama realmente complejo en su estructura y proceso de creación, pero

se muestra ante el público de forma que este sea capaz de entender a un Larra casi olvidado, además de ofrecer la posibilidad de una interpretación abierta y personal a cada uno de los espectadores. Con esta creación Buero, consciente de su posición como dramaturgo, pretende rescatar la imagen de Larra y hacer que esa detonación no se olvide: «¡Y se tiene que oír, y oír, aunque pasen los años! ¡Como un trueno... que nos despierte!».

7. Referencias bibliográficas consultadas

- BUERO VALLEJO, A. (ed. Virtudes Serrano) *La detonación*, Madrid, Cátedra, 2009.
- BUERO VALLEJO, A., «Don Homobono» en Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco (ed.) *Obra Completa II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 603-606.
- BUERO VALLEJO, A., «Acerca del drama histórico» en Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco (ed.) *Obra Completa II*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, pp. 827-828.
- CORBALÁN, P. «La detonación de Buero Vallejo», *Informaciones*, 22 septiembre 1977, p. 30.
- DOMÉNECH, R. *El teatro de Buero Vallejo: Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993.
- FERNÁNDEZ SANTOS, A. «Redes secretas de una tragedia», *Diario 16*, 22 septiembre 1977.
- G. SÁNCHEZ, R. «Teatralidad y carpintería teatral: La simultaneidad escénica en la obra de Buero Vallejo» en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Universidad de Murcia, Murcia, 1984, pp. 133-146.
- GÓMEZ ORTIZ, M. «Una lección de historia para escolares», *Ya*, 22 septiembre 1977.
- IGLESIAS FEIJOO, L. *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Salamanca, Universidad de Santiago de Compostela, 1982, pp. 465-496.
- LABORDA, A. «La detonación de Buero Vallejo», *ABC*, 20 septiembre 1977, p. 72.
- LARRA, M. J., «La Nochebuena de 1836: Yo y mi criado. Delirio filosófico», disponible online en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nochebuena-de-1836-yo-y-mi-criado-delirio-filosofico--0/>, última visita: 15/04/2014.
- LLOVET, E. «Buero, Larra y la libertad», *El País*, 20 septiembre 1977, p. 31.
- MUÑOZ CÁLIZ, B. «La censura en Buero», en *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005. [Disponible online: http://www.xn--bertamuoz-r6a.es/censura/cap5_II_1buerovallejo.html, última visita: 13/04/2014]
- RICO, E. G. «La detonación en el Bellas Artes (Larra, según Buero)», *Pueblo*, 24 septiembre 1977.
- ROMERO TOBAR, L., «Larra, tema literario», en *Dos liberales o lo que es entenderse. Hablando con Larra*, Madrid, Marenostum, 2007, pp. 99-114.
- ROMERO TOBAR, L. (ed.), *Temas literarios hispanos (I)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 144-151.

- RUGGERI MARCHETTI, M. «Sobre *La detonación* de Antonio Buero Vallejo», en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, pp. 315-326.
- RUÍZ RAMÓN, F., «De *El sueño de la razón* a *La detonación* (Breve meditación sobre el posibilismo)» en Mariano de Paco, *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, pp. 327-331.
- TRENAS, J. «La detonación de Antonio Buero Vallejo», *Arriba*, 20 septiembre 1977, p. 32.
- . «La detonación en el Teatro Bellas Artes», *Arriba*, 22 septiembre 1977, p. 45.
- VARELA, J.L., «El símbolo», en *Larra y España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, pp. 47-98.
- W. DÍAZ, J. «Buero Vallejo's Larra: *La detonación*», *Monográfico dedicado a Buero Vallejo*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. [Edición digital a partir de *Estreno*, vol. V, n.º 1, 1979, disponible online en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/monografico-dedicado-a-buero-vallejo-0/> última visita: 22/02/2014]