

Anuario de Estudios Filológicos, ISSN 0210-8178, vol. XXXIII, 2010, 65-80

Recibido: 27 de mayo de 2010.

Aceptado: 1 de julio de 2010.

LA HERENCIA DEL CORO GRIEGO EN EL TEATRO DE A. BUERO VALLEJO. EL CASO DE *EL SUEÑO DE LA RAZÓN*

BIEKE DE LOORE
Vrije Universiteit Brussel

Para Muriel Dossin, quien despertó mi pasión por lo hispánico

Resumen

Varios especialistas aluden a la presencia de figuras y funciones corales en la obra de Buero Vallejo, sin profundizar, no obstante, en la materia. Al mismo tiempo, el propio Buero escribe algunos tratados sobre la tragedia y lo trágico en los que sostiene la supervivencia del coro en el drama moderno. Estas dos observaciones nos han impulsado a estudiar la herencia del coro clásico en la obra del dramaturgo, en particular, la función de las voces de las pinturas en *El sueño de la razón*. El texto aborda la crítica de la pieza desde el punto de vista del coro, y destaca los elementos indirectamente vinculados a lo coral: los efectos de inmersión y distanciamiento, la tensión entre la voz individual y la voz colectiva, y el impacto que las pinturas tienen sobre el desarrollo de la obra y sobre su recepción por el público. Mediante este nuevo enfoque es posible concebir las voces de las pinturas como un grupo coral íntimo, que exterioriza sobre la escena el mundo interior del protagonista (Goya), pero sin exponerlo públicamente delante de los demás personajes como solían hacer los coros griegos clásicos.

Palabras clave: Buero Vallejo, coro, *El sueño de la razón*.

Abstract

Several critics have briefly referred to the presence of choral characters or functions in Buero Vallejo's plays, but they have failed to discuss the topic more thoroughly. Interestingly, the playwright himself has pointed out the continuing importance of tragedy and choral elements in modern drama. It is these two observations which have inspired us to study the heritage of the classical chorus in the playwright's work, and more specifically the function of painting in *El sueño de la razón*. This paper approaches the play from the point of view of the chorus, emphasizing those aspects indirectly related to it: the immersion and alienation effects, the tension between the individual and the collective voice, and the impact of painting on the play's development and its reception. We will interpret the paintings' voices as an intimate kind of choral group that exteriorizes on

stage the interior world of the protagonist (Goya), without exhibiting him publicly to the other characters, as Greek classical choruses used to do.

Keywords: Buero Vallejo, chorus, *El sueño de la razón*.

Buero Vallejo siempre se ha interesado mucho por los grandes autores trágicos griegos y por la teoría de lo trágico, como podemos ver en sus escritos teóricos¹. No es de extrañar, entonces, que varios especialistas se hayan empeñado en estudiar los aspectos de lo trágico y de la tragedia en su obra. Sorprendentemente, hasta ahora, la crítica se ha interesado muy poco en su uso del coro. Es cierto que varios expertos aluden al tema del coro en la obra de Buero, demostrando así su interés, pero no aclaran su significado. Afirman, por ejemplo, sin más, la significación coral de algunos personajes de *En la ardiente oscuridad*² o se refieren al coro de esclavas de *La tejedora de sueños* o a los rasgos corales de los ciegos de *El concierto de San Ovidio* y de los amotinados de *Un soñador para un pueblo* (García Barrientos 1986: 27). También encontramos menciones de Gaspar como figura coral de *Diálogo secreto* (Nicholas 1989: 245), del doctor Valmy como «un personaje-narrador-coro» de *La doble historia del doctor Valmy* (Payeras Grau: 60) y de personajes secundarios de *Historia de una escalera*, que desempeñarían el papel de coro sin perder su propia individualidad (Iglesias Feijoo: 31-32). Es interesante constatar de entrada que los críticos subrayan la presencia del coro en distintas obras de Buero Vallejo, que pertenecen a diferentes períodos de su carrera. Esto implicaría, por lo tanto, que el coro ocuparía un lugar destacado en el dispositivo escénico del autor. Pero, en contraste con esta primera observación, sorprende cuán poco se haya profundizado este aspecto, como si bastara nombrar al coro para que quedara claro cuál es o puede ser su función o significación en la obra de un determinado dramaturgo.

Tampoco es suficiente aludir a los escritos del propio Buero para dejar en claro su uso del coro. Si es cierto que el dramaturgo insiste en la supervivencia del coro griego en el teatro contemporáneo³, nunca alude al tema para hablar de su propia obra. Eso sí, parece lógico suponer que su concep-

¹ Antonio Buero Vallejo, *Obra Completa II* (1994): *Tres maestros ante el público* (185-280), «Lo trágico» (588-590), «La tragedia» (632-662) y «Sobre la tragedia» (702-706).

² Antonio Iniesta Galván (128), Purificación Jurado Domínguez (28) y José Luis García Barrientos (1986: 27). Sólo Luis Iglesias Feijoo menciona una determinada escena de la obra a la que la función coral de estos personajes se limitaría (62).

³ En su ensayo «La tragedia», Buero, comentando la música, el coro y las máscaras, sostiene que «[...] ninguna de las tres cosas ha muerto. En las tragedias contemporáneas, el coro se sustituye por ciertos personajes que representan de algún modo a lo colectivo y que intervienen en la acción o la comentan desde sus peculiares puntos de vista. La forma ha variado, pero la función subsiste» (II: 655).

ción del coro haya influido en sus piezas. A este respecto, cabe subrayar el trabajo de Ana Gómez Torres, que aplica la concepción coral de Buero a su producción teatral. En la obra del dramaturgo, la crítica apunta que «el coro es sustituido por ciertos personajes que representan a la colectividad, que interrumpen la acción y comentan los sucesos desde sus particulares puntos de vista» y que «la función es idéntica a la del coro de la Antigüedad» (219). Sostiene, en otras palabras, que Buero hace uso de su propia concepción coral en sus obras. La crítica ilustra esta consideración general, comentando muy brevemente tres obras del dramaturgo: *Las Meninas*, *El Tragaluz* y *La doble historia del doctor Valmy* (219). Ahora bien, a pesar del interés de la idea inicial, las observaciones de la especialista dejan en la oscuridad dos puntos que nos parecen sumamente importantes. Por un lado, son sólo tres las obras mencionadas por Gómez Torres y el lector estaría deseando generalizar la reflexión a la obra entera de Buero, como la propia especialista lo sugiere. Por otro lado, parece indispensable estudiar las consideraciones corales del dramaturgo —y por consiguiente también las de Gómez Torres— desde el punto de vista de la crítica clásica. De hecho, no es tan obvia la convicción de que las funciones del coro griego hayan sido adoptadas, sin alteraciones, por el teatro de Buero —como asegura la especialista. En este estudio, profundizaremos, por lo tanto, en las tres funciones corales clásicas que según Buero se han trasladado a la época contemporánea, a saber la representación de lo colectivo, la intervención del coro en la acción o su comentario acerca de los sucesos, con la ayuda de la crítica clásica⁴. A continuación, ilustraremos los resultados de la primera parte por medio de una aplicación a una obra del dramaturgo que no forma parte de las tres analizadas por Gómez Torres, ni tampoco aparece en las alusiones al coro en Buero: *El sueño de la razón*.

La primera característica a la que Buero se refiere, su idea del coro como *representante de lo colectivo*, es respaldada por varios especialistas de teatro y de la tragedia griega⁵. Algunos de ellos resaltan la tensión que existe en la tragedia ática entre la experiencia colectiva y la individual⁶, oponiendo conceptos como ‘la comunidad’, ‘lo colectivo’ y ‘lo público’ a ‘lo privado’ y ‘lo individual’ a través de la tensión entre el coro y los actores. Roland Barthes describe una tensión similar, pero la sitúa más bien entre el coro, en cuanto colectividad humana, y el acontecimiento escénico (y ya no los protagonistas), con el que este coro se ve enfrentado (80). El filósofo Peter J.

⁴ Para mejor captar las sutilezas del coro con respecto al desarrollo dramático, trataremos la relación del coro con la acción (su intervención en ella y su comentario acerca de ella) como un solo tema.

⁵ Entre otros críticos, Di Benedetto y Medda (249), Williams (18) y Abuín González (42).

⁶ Williams (18) y Abuín González (42).

Steinberger, supone, desde el enfoque de su especialidad, que el significado político de esta tensión entre el coro y los actores en la tragedia griega reside en la preocupación incipiente de los griegos por cuestiones vinculadas a la relación entre el individuo y su comunidad. Sostiene que, en la tragedia, el coro podía funcionar como un tipo de comunidad civil ficticia, defendiendo las leyes y las costumbres ante el individuo en conflicto (59). Es preciso, por tanto, subrayar la importancia relativa que ya tenía el individuo en la época griega, a pesar de la preponderancia de la comunidad sobre lo individual.

Como prueba de lo anterior, varios críticos sostienen que cuando los temas de la tragedia ya no son públicos y se hacen más íntimos y psicológicos, como en algunas piezas de Eurípides, la presencia del coro ya no es tan evidente⁷. En esos dramas de índole más privado, el coro dejaría de representar la humanidad o la comunidad, y se restringiría al papel de una confidente útil, si es que no se le considera un factor molesto. Es de este modo como el coro empezaría a desaparecer gradualmente de la escena. Una primera observación que parece dejarse vislumbrar, es, entonces, que el contexto de la obra, público-social o íntimo-individual, sería uno de los criterios que impone o no la presencia del coro, al menos por lo que se refiere a la tragedia griega.

Respecto al segundo rasgo, la *relación entre coro y acción dramática*, el propio Buero asegura que «lo cierto es que el coro participaba en la acción dramática tanto como los agonistas individuales, a lo menos mientras la tragedia se mantiene en su apogeo. [...] Según sean las conveniencias de ésta [= la acción], el autor lo [= el coro] constituye de manera diferente para cada obra. [...]» (II: 653-654). Como Aristóteles⁸, Buero considera, pues, al coro como un actor que participa de la acción dramática. Algunos clasicistas y especialistas de teatro apoyan esta consideración⁹, insistiendo en las numerosas intervenciones del coro y en lo mucho que éstas pueden influir en los desarrollos de la intriga, mientras que otros¹⁰, al contrario, sostienen que los casos en los cuales el coro efectivamente logra modificar el curso de la acción son relativamente raros. La clasicista Cynthia P. Gardiner iguala los personajes corales a personajes secundarios. Según ella, el coro es capaz de pensar y de actuar independientemente y de desarrollar nuevas relaciones —algunas incluso muy importantes— pero su profundidad siempre quedará subordinada a la de los protagonistas (46, 183, 186). En otras palabras, el coro puede tener cierta influencia sobre el desarrollo de la pieza, pero nunca tal como la de los protagonistas.

⁷ Kitto (260), Barthes (67-68) y Buero Vallejo (II: 654).

⁸ Véase, entre otros críticos, en Kitto (162) y en Westner Kosa (19).

⁹ Entre otros críticos, Taplin (19) y Abuín González (43).

¹⁰ Entre otros críticos, Di Benedetto y Medda (262-263).

A juicio de Jacqueline de Romilly (27-29), el peso del coro depende de la época en que se escribe la obra y de cuánto haya evolucionado la tragedia en aquel momento. Para Romilly, el coro, a pesar de su falta de poder ante la acción dramática, es un elemento importante de la acción en algunas piezas de Esquilo, pero, explica la crítica, en cuanto la tragedia empieza a desarrollarse y a complicarse, con un mayor número de actores, el coro ya no puede mantener su papel central de antes y se limita a simpatizar con los personajes. La clasicista sostiene que en las tragedias posteriores a las de Esquilo subsiste el vínculo entre el héroe trágico y el coro, pero éste tiende a debilitarse, hasta deshacerse casi completamente en algunas obras de Eurípides. John Jones (66) concuerda con Romilly y plantea que el coro de la tragedia griega ha terminado retirándose progresivamente de la acción y limitándose gradualmente a la observación y los comentarios líricos. Esto implicaría, pues, que cuanto más se desarrolla la acción de una tragedia, tanto menos el coro puede tener un papel importante en ella y debe limitarse a comentar y observar la acción al margen de la pieza. Además, como los críticos han sugerido antes¹¹, la importancia del coro también disminuiría a causa de la evolución contextual (de público a privado) de la tragedia.

Ahora bien, si no influye en la acción trágica, ¿puede influir el coro en la recepción de la pieza? Es imposible evitar la pregunta, dada la importancia en Buero de los así llamados ‘efectos de inmersión y distanciamiento’. Éstos no sólo constituyen uno de los elementos más estudiados de su obra, sino también se vinculan con el coro griego. En *Tres maestros ante el público*, Buero sostiene que las formas de participación del público que quería realizar el teatro de participación física, o sea, los «happenings»¹², «no andaban tan lejos de la tragedia antigua, pues intentaban cumplir función análoga a una de las que desempeñó el coro helénico: si éste entre otros significados, tenía el de servir de vicario a los espectadores, hoy se constituirían éstos [= los espectadores] en coro sin tal intermediario» (II: 190-191). Uno de los rasgos que Buero atribuye al coro griego es, entonces, el de representar al público sobre el escenario, papel que también David Wiles le asigna al coro (125). En este sentido, el coro se situaría, por tanto, entre el escenario, dónde se encuentra físicamente, y los espectadores, cuya función desempeña. Ayudaría a traspasar la distancia entre los personajes, a menudo excesivos, y el público corriente (Burton: 3 y Leech: 74) e influiría en la percepción de la acción trágica por parte de los espectadores (Oliva y Torres Monreal: 40-41). Pero Buero no sólo alude a la función mediadora —entre escena y sala— del coro, sino también a la de distanciar al espectador de la acción. Afirma que «la

¹¹ Véase *supra* 3-4.

¹² Manifestación artística en la que el público desempeña un papel activo, físico.

noción del coro como representante del público define uno de sus aspectos y nos recuerda su remota génesis: resueltos a actuar, fueron los embriagados vendimiadores de las campesinas fiestas báquicas quienes lo formaron. Mas, ya constituido, es justamente una de las misiones del coro la de que los espectadores no intervengan» (II: 191). De este modo, el coro tendría una doble función que podría parecer paradójica: la de hacer partícipe al público de la acción, representándolo dentro de la pieza, pero sin que intervenga este mismo público en la acción dramática. Bien es cierto, además, que Buero Vallejo no es el único en vincular el coro griego con los efectos de inmersión y distanciamiento. Claude Calame (200-202), por ejemplo, subraya los efectos de distanciamiento creados por las múltiples funciones de las voces autorreferenciales del coro, al mismo tiempo que le atribuye un papel importante, mediante sus voces emotivas, en la creación del efecto catártico sobre el público, y también Manuel Ruiz asegura que «el coro incluye o distancia al espectador» (136). El coro parece, entonces, vincularse estrechamente con el público de dos maneras muy distintas, si no opuestas, haciéndole compartir sus emociones para crear un efecto catártico en él, pero sin que pueda olvidarse del aspecto teatral de la realidad que presencia.

Basándonos ahora en las observaciones anteriores, podemos formular las siguientes conjeturas: 1) el coro griego es un colectivo que parece funcionar mejor dentro de un contexto social y público; 2) en varias tragedias antiguas el coro tiene una función importante dentro de la acción y puede, por tanto, influir en ella. En otras tragedias, esta influencia es menor o inexistente. Probablemente este influjo se vincule con el grado de complejidad de la acción y el contexto público o privado; 3) podemos suponer que el coro griego influye de una manera u otra en las interpretaciones del público ático y que se presenta como un tipo de figura mediadora entre escenario y espectadores; 4) de todos modos, el coro griego se sitúa físicamente entre la escena y el público, lo que podría estimular su influencia tanto en la acción como en la recepción por parte de los espectadores. Para ilustrar estas suposiciones, comentaremos muy brevemente los coros de *Las Coéforas* de Esquilo, de *Ajax* de Sófocles y de *Medea* de Eurípides. En primer lugar, el coro esquiliano de *Las Coéforas* incita a Electra a invocar a los dioses para que llegue alguien a su casa para vengar la muerte de su padre. Al inicio, Electra se muestra reticente, pero el corifeo insiste en la justificación de su deseo de venganza. El coro, en esta tragedia, tiene una autoridad notable e influye muchísimo en el curso de los eventos, hasta tal punto que se podría considerar uno de los protagonistas. Por otra parte, no cabe duda de que el apoyo fuerte del grupo coral influye en la acogida por parte del público del doble asesinato, que no se aceptaría tan fácilmente si el coro simpatizara, por ejemplo, con Clitaemnestra. En la segunda obra, *Ájax* de Sófocles, el coro de

marineros también apoya a su rey Áyax, aunque sea mucho más moderado en su manera de opinar que el coro de *Las Coéforas*. En este sentido, el coro se opone al exceso del rey e intenta desviarle de su idea de suicidarse para limpiar su honor. En un momento dado, cuando Áyax pronuncia su famoso monólogo del tiempo en el que se muestra por fin curado de su 'hybris' anterior —parece que los marineros han logrado su objetivo. Sin embargo, Áyax ha mentido para tranquilizar a sus amigos y poder suicidarse según su deseo. Logra engañar a todos, incluso al coro, que canta y baila de alegría, y podemos suponer que un falso alivio similar se produce en el público. En esta obra, el coro tal vez influya menos en la acción —no puede impedir el suicidio de su rey— pero su función en la recepción de la tragedia sí parece significativa. En la última obra, el público comprende mejor a Medea y compadece su situación, gracias al apoyo que recibe la protagonista del coro de mujeres. Sin embargo, éstas no siguen defendiéndola en cuanto revele su intención de matar a sus propios hijos. Intentan, al contrario, hacerle cambiar de idea, con sus múltiples súplicas, pero sin resultado. Vemos entonces que el coro no tiene ningún poder sobre la acción. Pero, aun así, el coro sí influye en la recepción de la pieza, creando cierta ambigüedad en el público, que comprende los motivos de la protagonista pero desapruueba su manera de vengarse. Estas breves ilustraciones demuestran cómo el grado de influencia en la acción depende de cada obra particular. Este impacto sobre el desarrollo dramático, parece, además, estar vinculada a la autoridad del coro y, por tanto, al valor que los personajes confieren a sus consejos y comentarios. Por otra parte, en las tres obras comentadas, el coro tiene un papel clave a la hora de orientar el punto de vista del público. Puede crear simpatía o antipatía por las acciones de cierto protagonista, pero también puede engañar al público mediante su alegría o tristeza.

Ahora bien, existe una obra de Buero Vallejo, en la que predominan los temas anteriormente examinados, a saber el contraste entre lo colectivo y lo individual (1), la influencia sobre la acción dramática (2) y el efecto sobre la recepción de la pieza (3); y que curiosamente no aparece en la lista de las obras que, según la crítica, cuentan con la presencia de un coro: *El sueño de la razón* (1970)¹³. Sería, pues, interesante, interrogar la eficacia de los criterios que han surgido de la breve comparación entre la visión coral de Buero y la profundización en el coro de la crítica clásica, mediante el análisis de esta obra. También intentaremos contestar otras dos preguntas: ¿En qué medida las funciones corales de una obra del siglo xx aún se parecen a las de una obra de la Antigüedad clásica? Y ¿qué es lo que aporta un estudio desde el

¹³ Nos basamos en la edición crítica de la *Obra completa 1* del dramaturgo a cargo de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco.

punto de vista de la herencia del coro griego al significado de una obra tan famosa y tan comentada ya por la crítica?

El sueño de la razón pone en escena uno de los últimos años de la vida de Francisco de Goya —1823—, cuando el pintor tiene setenta y siete años y vive, con su joven amante Leocadia, en una casa cercana al palacio del entonces Rey de España, Fernando VII. Es en aquella casa y en aquel período de su vida que Goya pinta sus *Pinturas negras* que en la pieza de Buero se proyectan sobre grandes pantallas según lo requiera la acción. En primer lugar, la obra se centra en el conflicto entre el Rey despótico y el pintor liberal y obstinado, que se niega a marcharse de España a pesar de la amenaza que representa el gobierno conservador para él y su familia y pese a las repetidas manifestaciones de preocupación y angustia de su amante y de sus amigos, el doctor Arrieta y el padre Duaso. Pero, como constata Donald Gene Pace, «tal vez Goya no sólo sea la víctima del despotismo de Fernando VII, sino también de sus demonios interiores —su impotencia, sus limitaciones físicas, y sus angustias, que tiene que exorcisar por medio de un ritual ecfrástico confesional» (141)¹⁴. Por tanto, la pieza también profundiza en la figura de Goya —que perdió el oído después de una enfermedad— y esto por medio de una disposición escénica muy particular: cada vez que Goya entra sobre el escenario, el público comparte su sordera y sólo ve los gestos y las expresiones de los demás personajes. Por otra parte, Goya también percibe sus propios latidos de corazón así como sonidos y voces de figuras de sus pinturas y grabados. Éstos quedan inaudibles para los demás personajes, pero sí se comparten con los espectadores. Algunas figuras se dirigen al artista y le dicen, por ejemplo, que Leocadia lo está engañando y que es un pobre anciano impotente. En las líneas siguientes se puede ver cómo dos voces femeninas, salidas de la imaginación de Goya, comparan al pintor con uno de sus cuadros en donde dos mujeres se burlan de un hombre masturbándose:

MUJER. (*Su voz.*) Estás solo.

OTRA MUJER. (*Su voz.*) Imita a este pobre imbécil de tu pintura. (*Ríen las dos voces.*)

MUJER. (*Su voz, entre risas.*) Admite que lo deseas... (*Con los ojos cerrados y el rostro contraído, Goya asiente, y asiente...*)

OTRA MUJER. (*Su voz.*) Date este gusto, ya que ella [Leocadia] te abandona. (r: 1310)

Por otra parte, Goya también oye las voces de Mariquita, su hija, y de Leocadia, su amante. La primera no está presente en cuanto personaje en el drama; sólo aparece en las pinturas. La segunda, en cambio, es a la vez un

¹⁴ La traducción es mía.

personaje real y una figura imaginaria de las pinturas negras. A veces esta doble presencia de Leocadia, de la verdadera a la que Goya no oye, y de la otra imaginaria que le habla sin que la vea, causa gran confusión en la mente del pintor. En ciertas escenas, la verdadera Leocadia le traza signos, mientras la voz de la Leocadia imaginaria le molesta con palabras burlonas de tipo «Eres un viejo sucio...» (I: 1312) y «Tus garras decrepitas no estrujarán mis senos [...]» (I: 1314).

Es sobre todo a este segundo nivel de la pieza, «confesional» según las palabras de Pace, que la crítica bueriana destaca ciertos rasgos que se pueden vincular con el antiguo coro griego. La característica más aludida es el efecto auditivo que Buero insta para el público y que en general se define como un efecto de inmersión: los espectadores oyen lo que el propio Goya oye. Ahora bien, los especialistas no concuerdan entre sí sobre el verdadero sentido de este procedimiento escénico tan particular. Según Robert L. Nicholas, los espectadores participan del estado emocional y mental del pintor y serían ellos también irracionales, locos, enfermos o angustiados (1972: 99). En este caso, Buero crearía una identificación total entre protagonista y público. La interpretación de Ricardo Doménech sigue el mismo cauce y subraya la perfecta simbiosis que se crea entre los espectadores y el protagonista de la obra (189). Añade que «la identificación con el personaje dramático se produce de una forma que pretende ser *totalizadora*. [...] Más que identificarnos con Goya, nos encontramos *sumidos* en el interior de su conciencia» (190). Luis Iglesias Feijoo insiste también en la identificación del público con el artista escenificado, pero alude más bien al efecto de confusión que se crea mediante la imposición del mundo mental goyesco a la sala. Según Iglesias Feijoo, el espectador «comparte su sensación [la de Goya] de presenciar una comedia que no entiende [...]» (409).

Otros expertos no sólo han visto en el recurso escénico bueriano un efecto de inmersión, sino también un efecto de distanciamiento. Mary Rice analiza estos dos efectos en su libro y considera que están presentes en *El sueño de la razón* de manera sintetizada (27-45). Explica que «el perspectivismo impuesto por los efectos de inmersión, en vez de enajenarnos emocionalmente de la situación ficticia, hace que nos identifiquemos con la alienación que siente el protagonista» (28). Esta concepción no está muy alejada de la de Iglesias Feijoo, que observó tanto en Goya como en el público la impresión de presenciar una comedia incomprensible (409). El efecto de inmersión consistiría, pues, en la identificación del público con la sensación de extrañamiento de Goya. Pero, según Mary Rice, el espectador no se identifica completamente con Goya. En las escenas en las cuales Goya está presente, la crítica observa una enajenación más marcada en el público en comparación con el artista, visto que Goya —por estar acostumbrado a

interpretarlos— entiende mejor los signos y gestos que le hacen los demás personajes mientras que el público sólo puede basarse en las réplicas de Goya, por ser éstas las únicas expresadas en voz alta (34). Además, las alternancias entre presencia y ausencia escénica del pintor también causarían un efecto de distanciamiento de la figura de Goya. Sus escasas ausencias harían volver a los espectadores hacia la normalidad y provocaría su toma de conciencia del aspecto teatral del acontecimiento (34).

Por último, también queremos exponer brevemente las ideas de dos especialistas que tienen serias reservas en cuanto a los efectos de inmersión de *Sueño*. José Luis García Barrientos, comentando su impresión después de una representación de la pieza, apunta que las «conversaciones mudas» de la obra «producían, sin descartar momentos de identificación, una sensación de extrañamiento, ¿acaso pretendido?, no brechtiano, no de distancia crítica, sino casi de retirada de ese crédito indispensable que la sala debe conceder a la escena para que la comunicación teatral se produzca» (2004: 119). También John W. Kronik se pregunta si «viendo las muecas que hace Leocadia, ¿participa el espectador de la sordera de Goya o admira el talento de la actriz que tiene que dialogar de manera tan insólita?» (260). El experto teme que los efectos de la obra sean tan fuertes que se pierda la esencia de la pieza, a saber la trama humana. Ahora bien, consideramos por nuestra parte que este efecto de alienación en el público, sea brechtiano o no, corresponde a las ideas de Mary Rice y de Luis Iglesias Feijoo. Los dos señalaban, como hemos recordado antes, que la inmersión del espectador precisamente es el resultado de su compartir el extrañamiento que siente el pintor sordo ante la situación particular en la que se encuentra. También Goya se siente distanciado de la realidad que paradójicamente presencia. Pues, si el receptor se siente frustrado ante el contexto teatral y la disposición escénica, como pretenden José Luis García Barrientos y John W. Kronik, esto no es de extrañar y podría considerarse uno de los objetivos de la pieza. El espectador tiene, entonces, la impresión de estar distanciado de la realidad teatral que está contemplando, precisamente por su inmersión en el mundo interior de Goya, y este tipo particular de inmersión se produciría gracias a la imposición al espectador del mundo auditivo goyesco. Éste no es sólo un mundo de silencio, sino también un mundo lleno de sonidos y voces, imaginado por Goya y derivado de las figuras de sus pinturas. A este respecto, Mary Rice afirma que «las pinturas [...] no son simplemente un trasfondo a la acción [...] nos ayudan a entrar en la mente del pintor, representando su visión del mundo que le rodea» (30). Si esto es cierto, entonces las voces de las pinturas desempeñan una de las funciones del coro griego, que, como hemos visto, puede inmergir o distanciar al público en/de la acción. Y en efecto, por medio de las voces se impone al espectador el acceso a la subconciencia

del artista. El público comparte este espacio íntimo de Goya, pero por estar éste tan distanciado del mundo real, el receptor asimismo se siente extrañado de todo lo que contempla.

Sin embargo, si hay una fuerte semejanza entre el coro de *Sueño* y el de las tragedias griegas, también hay una importante diferencia entre ellos: en la Antigüedad clásica el contexto público parecía ser más idóneo para la presencia coral, mientras que las voces de las pinturas no actúan a nivel del conflicto exterior. En un artículo revelador sobre la pieza de Buero, Alison J. Ridley enfatiza la función comunicativa a nivel íntimo que tiene el arte en *Sueño*. Según la crítica, Goya evoluciona a lo largo de la pieza, a través de tres etapas. En la primera etapa, la «catalytic stage», podemos ver sus pinturas como un almacén de angustias personales y políticas, que el propio pintor, sin embargo, considera como inartísticas y podridas. Pero, como anuncia Ridley, una vez pintadas, Goya ya no puede escapar de ellas. En esta primera etapa, aunque no haya comunicación directa entre pintor y pintura, Goya sí empieza a interpretar las imágenes y, por lo tanto, su propio mundo interior (107-108). En una segunda etapa, la «parasitic stage», las pinturas buscan una relación con su creador, pero él la rechaza o por lo menos intenta rechazarla. Aún no puede aceptar sus fantasías como una parte de sí mismo (109). Al inicio de esta segunda etapa, las voces y los ruidos lo molestan, Goya intenta no escucharlos, pero a partir de una conversación con la voz de su hija, Mariquita, empieza a dialogar y a escuchar las figuras, hasta tal punto que al final de esta fase, las voces lo dominan (109-111). Es en la última etapa descrita por la especialista, la «symbiotic stage», que Goya vuelve a la razón, gracias a la voz de la Leocadia imaginaria. Ésta hace que el pintor reconozca su propia culpa y responsabilidad dentro de la tragedia que es su vida (111-112). Gracias a las observaciones de Alison J. Ridley, podemos percibir en las voces que provienen de las *Pinturas negras* no sólo una clave de los efectos de inmersión en la mente goyesca —espacio de la privacidad por excelencia—, sino también una entidad colectiva y viva. Este aspecto es de suma importancia, ya que los teóricos clásicos, junto al propio Buero, subrayaron la tensión que existe en la tragedia griega entre el aspecto individual, representado por los actores, y el colectivo, representado por el coro¹⁵. En el caso concreto de *Sueño*, Buero crea claramente, por medio de las pinturas, una tensión parecida entre un individuo, Goya, y una colectividad, que consta de las múltiples voces que surgen de su subconsciente.

Ya tenemos relacionados, pues, dos aspectos de las pinturas con el coro griego: el efecto sobre la recepción del público, inmerso en la mente del

¹⁵ Véase *supra* 3-4.

artista y por ello distanciado del evento representado sobre el escenario, por una parte, y la creación de una tensión entre una entidad individual, el pintor, y una entidad colectiva, las voces, por otra. Pero hay más. Aparte de influir sobre la recepción de *Sueño*, las voces de las pinturas también intervienen en la acción de la pieza, y esto a pesar de ser inmateriales. No se puede afirmar de las pinturas que influyeran el curso de los eventos políticos, visto que Goya, al final, queda derrotado por el Rey. A nivel político, la autoridad de las voces es, entonces, inexistente. Pero, así y todo, a nivel íntimo, es decir, con respecto al mundo interior del pintor, segundo hilo de la obra, las voces sí orientan los acontecimientos, modificando el comportamiento del protagonista, como lo ha demostrado Alison J. Ridley¹⁶. Recordamos que al inicio, Goya intenta ignorar las voces que le molestan, pero mientras vaya avanzando la obra, empiezan a influir en sus emociones y a avisarle de cosas que suceden y que él no ve. Estos discursos terminan por manejarlo y al final, le hacen ver sus propios errores, por lo que cambia su actitud insensible para con sus familiares y decide, finalmente, exiliarse. De esta manera, las voces y los ruidos parecen oponerse al pintor hasta que éste los acepte en su vida y puedan convertirse en sus aliados. Su implicación en la acción de la obra depende por tanto de la actitud de rechazo o de aceptación de Goya. Por lo tanto, a pesar de que el poder de las pinturas al inicio sea inexistente, al final logran cambiar completamente al artista.

Hasta ahora, hemos podido establecer que tres rasgos subrayados por los expertos buerianos coincidían con características del antiguo coro griego. ¿Pero estas primeras conclusiones no llevan a otras más? De hecho, salen a la vista algunas sutilezas nuevas y valiosas, hasta ahora escondidas, con respecto al alcance de *El sueño de la razón*. En primer lugar, la posición particular de las pinturas en el drama, a saber el situarse ‘entre’ el protagonista y el público, nos ha llevado a una cuarta función coral de las voces, a saber la de mediar. Burton y Leech plantearon que se utilizaba el coro griego, entre otras cosas, para traspasar la distancia entre los protagonistas, excesivos a menudo, y los espectadores, más bien corrientes¹⁷. Esta función mediadora también se halla presente en las voces de *Sueño*. Goya, efectivamente, es una figura compleja y enigmática y no es nada evidente imaginar su forma de pensar. En las pinturas hechas realidad a través de la imaginación del pintor, Buero encuentra un recurso para disminuir la distancia mental entre el protagonista de su obra y el público. Bien es cierto, sin embargo, que esta función mediadora de las voces no dista mucho del efecto de inmersión que

¹⁶ Véase *supra* 12-13.

¹⁷ Véase *supra* 6.

éstas provocan en el espectador. Es precisamente gracias a la situación intermedia de las pinturas que el efecto de inmersión en la mente de Goya puede producirse. No obstante, y ahora llegamos al aspecto nuevo, las pinturas igualmente desempeñan una función mediadora entre el verdadero Goya y la imagen que éste tiene de sí mismo. Para comprenderse y conocerse a sí mismo, el artista necesita de la ayuda de las voces. Esta función mediadora es de otro tipo que la primera, ya que no se efectúa entre el escenario y la sala, como en la tragedia ática, sino enteramente 'sobre' el escenario, entre dos unidades teatrales: Goya y las voces. De hecho, las voces y los ruidos provienen de las creaciones artísticas del pintor y son, por tanto, el producto de su propia mente, es decir, son sus propias voces. De esta manera, todo el esquema comunicativo se reduce al mismo personaje: Goya. Él es el emisor mental, a través de sus *Pinturas negras*, de los varios mensajes que él como único destinatario percibe. Se trataría, entonces, de un tipo de efecto de inmersión particular, centrado en el mismo escenario, cuya intención sería facilitar a Goya el acceso a su propia mente. Esto implicaría que el público no sólo entrara en la mente de Goya a través de las voces de sus pinturas, es decir a través del primer efecto de inmersión subrayado por la crítica, sino que también asistiera a la inmersión gradual de Goya en la parte escondida de su propia mente.

Esta doble estructura de mediación e inmersión también ilustra, de cierta manera, la tensión particular que existe, en la obra, entre el protagonista en cuanto individuo y las voces de sus pinturas en cuanto colectividad. Quiéramos ahora profundizar en este tema, que ya hemos tocado brevemente en la parte anterior, resaltando algunas precisiones nuevas. En la tragedia griega, el contexto, público o íntimo, de la obra, parecía determinar en gran parte la utilidad de la presencia del coro y su papel en la acción dramática. En las obras con temas públicos, muy populares en la época de los griegos, el coro representa la comunidad, o sea la voz colectiva, mientras que en las obras de índole más privada, la presencia del coro parece carecer de utilidad o incluso puede llegar a ser inoportuno¹⁸. En el caso de *Sueño*, recordémoslo, las voces de las pinturas actúan a nivel íntimo, fuera del conflicto principal entre Goya y el Rey, que se puede considerar el nivel público de la pieza. Ahora bien, a pesar de funcionar a nivel privado, las voces logran provocar una tensión entre el individuo Goya y la colectividad de voces que provienen de su mente. Es por medio de las voces que vemos al artista luchando consigo mismo y es gracias a las pinturas que Goya se entera de que no coincide enteramente con la imagen que tiene de sí mismo, la de un hombre valiente y opuesto a las crueldades del Rey. Se da cuenta

¹⁸ Véase *supra* 4.

de que también es otro, u otros: hombre violento, egoísta, hombre inseguro, anciano. Al fin y al cabo, todas las voces son suyas y mediante ellas, Goya se introduce en la parte desconocida de su mundo interior. Por lo tanto, el ‘coro’ de voces, en este drama moderno, no representa ni la comunidad, ni la humanidad, sino más bien una ‘colectividad psicológica’, o, en otras palabras, una colectividad íntima. Al contrario de la tragedia griega privada de Eurípides, en la que el coro, con su función pública inherente, parecía ser más bien un intruso en el contexto privado de la obra, este colectivo de voces funciona dentro de la obra debido justamente a su carácter íntimo. Efectivamente, gracias al efecto de inmersión de Buero, los espectadores entran en contacto con el mundo interior de Goya, sin que éste sea expuesto públicamente delante de los demás personajes. El diálogo privado de Goya sale de su mente y se exterioriza para hacer partícipe al espectador de la lucha interna del artista, pero las voces nunca dejan de funcionar a nivel íntimo-confidencial, y esto precisamente para salvaguardar la integridad del personaje. En el caso contrario, si los problemas personales del viejo pintor hubieran sido expuestos delante de todos por un coro público, como en varias tragedias griegas, la obra no habría tenido el mismo efecto y es muy probable que sólo hubiera fastidiado al público por su carácter inquisitorio.

En conclusión, los sonidos y las voces de las pinturas que surgen de la subconciencia de Goya parecen vincularse, al menos en ciertos niveles, con el coro clásico griego. Por supuesto no constituyen un coro en el sentido estricto de la palabra. No cantan, ni bailan, ni siquiera están presentes físicamente sobre el escenario. Pero el propio Buero y Ana Gómez Torres ya dejaron en claro que la forma del coro, a pesar de subsistir su función, había cambiado con respecto a la antigüedad¹⁹. Ahora bien, las funciones corales que hemos estudiado en *Sueño* no muestran sólo semejanzas con las funciones corales clásicas, sino también algunas diferencias fundamentales, como por ejemplo el nivel de influencia —íntimo— de las voces, que no existía en la tragedia clásica, en la que el coro se vinculaba por definición al contexto público. Por consiguiente, si se puede afirmar que Buero se inspira en el antiguo coro griego, lo incorpora en su dispositivo escénico para insistir en la complejidad del individuo: uno no es uno, sino varios. De este modo, el enfoque coral echa nueva luz, tanto sobre aspectos ya estudiados por la crítica de *Sueño* —por ejemplo el doble efecto de inmersión—, como sobre elementos poco estudiados de la obra —la tensión entre el individuo Goya, por una parte, y la colectividad de voces que surgen de su mente, por otra. Visto así, no cabe duda de que el colectivo de voces de *El sueño*

¹⁹ Véase *supra* 2.

de la razón es un heredero del coro clásico griego, al mismo tiempo que se distancia de él y constituye un recurso teatral cuyo estudio resulta esencial a la hora de comprender la construcción de la obra.

Bibliografía

- ABUÍN GONZÁLEZ, A., *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad, 1997.
- BARTHES, R., *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, París, Seuil, 1982.
- BUERO VALLEJO, A., *Obra Completa I. Teatro*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- , *Obra Completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- BURTON, R.W.B., *The chorus in Sophocles' tragedies*, Oxford, Clarendon Press, 1980.
- CALAME, C., «De la poésie chorale au stasimon tragique», *Mètis*, XII.1 (1997), págs. 181-203.
- DI BENEDETTO, V. y MEDDA, E., *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi, 2002.
- DOMÉNECH, R., *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1979.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L., «Introducción crítica-didáctica», en A. Buero Vallejo, *El Tragaluz*, Madrid, Castalia, 1986, págs. 17-54.
- , *Teatro y ficción*, Madrid, Fundamentos, 2004.
- GARDINER, C.P., *The sophoclean chorus: A study of character and function*, Iowa City, University of Iowa Press, 1987.
- GÓMEZ TORRES, A., «Para la definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo», en C. Cuevas García (ed.), *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, págs. 212-222.
- IGLESIAS FEIJOO, L., *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982.
- INIESTA GALVÁN, Antonio, *Esperar sin esperanza. El teatro de Antonio Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 2002.
- JONES, J., *On Aristotle and Greek tragedy*, London, Chatto & Windus, 1962.
- JURADO DOMÍNGUEZ, Purificación, «Análisis de *En la ardiente oscuridad* de Antonio Buero Vallejo», *Revista digital «Investigación y educación»*, IX (2004), págs. 1-41.
- KITTO, H.D.F., *Greek tragedy*, London, Methuen, 1971.
- KRONIK, J.W., «Buero Vallejo y su sueño de la razón», en M. de Paco (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984, págs. 253-261.
- LEECH, C., *Tragedy*, London, Methuen, 1969.
- NICHOLAS, R.L., *The tragic stages of Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Castalia, 1972.
- , «Repitiendo la visión irrepitible: Antonio Buero Vallejo», *Hispania*, LXXII.2 (1989), págs. 241-246.
- OLIVA, C. y TORRES MONREAL, F., *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1994.

- PACE, D.G., «Forced political confesión», *Romance Quarterly*, LIII.2 (2006), págs. 129-143.
- PAYERAS GRAU, M., «Complejidad dramática y trasfondo ético en el teatro de Buero Vallejo», *Anthropos*, LXXIX (1987), págs. 58-63.
- RICE, M., *Distancia e inmersión en el teatro de Buero Vallejo*, New York, Peter Lang, 1992.
- RIDLEY, ALISON J., «Goya's rediscovery of reason and hope: the dialectics of art and artist in Buero Vallejo's *El sueño de la razón*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII (1996), págs. 105-115.
- ROMILLY, J. de, *La tragédie grècque*, París, PUF, 1973.
- RUIZ, M., «Le chœur continue: présence et fonctions du chœur dans l'écriture dramaturgique contemporaine espagnole (1970-2000)», en F. Fix y F. Toudoire-Surlapierre (eds.), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Université, 2009, págs. 135-152.
- STEINBERGER, P.J., *Readings in classical political thought*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 2000.
- TAPLIN, O., *Greek tragedy in action*, London, Methuen, 1978.
- WESTNER KOSA, I., *The role of the chorus in the plays of Daniel Caspéro von Lohenstein*, Michigan, University Microfilms International Ann Arbor, 1985.
- WILES, D., *Greek theatre performance. An introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- WILLIAMS, R., *Modern tragedy*, London, Verso, 1979.