SOBRE «LA DETONACION», DE ANTONIO BUERO VALLEJO

Magda Ruggeri Marchetti
Università di Modena. Italia

Dos hilos temáticos paralelos guían la obra en perfecta simbiosis: la vida de Larra y los borrascosos acontecimientos políticos que acaecen entre los años 1826 y 1837. Es imposible decir cuál de los dos es el más importante, pues Larra es la misma España, en la medida en que él vivió intensamente los acontecimientos políticos y sintió en sus vísceras la aflicción patria.

Más de la mitad de la obra se centra en el período que va del año 1834 hasta 1837, concediéndosele de este modo un peso determinante en el suicidio del escritor. Coherentemente, siendo la obra un delirante amontonarse de recuerdos que pasan por su cabeza en los instantes anteriores al fatal disparo, Buero, a modo de hipótesis, ha dado un relieve a los acontecimientos que está en función directa del desencanto vital que produjeron aquéllos en el sensible crítico madrileño. Si bien es la ruptura con Dolores la que inclina definitivamente el fiel de la balanza, el platillo del desaliento se empieza a cargar decididamente a partir del año 1832 con la subida de Cea Bermúdez al Gobierno, la regencia de María Cristina y los demás acontecimientos turbulentos que sacudieron a España desde entonces [1]. En este rápido pasar revista a la vida de Larra el autor escoge los sucesos más salientes. Aunque, indudablemente, ha hecho una selección de ellos según un orden de relación temática y de importancia causal, no por ello ha dejado de respetar una casi exacta sucesión cronológica, excepto en algunos momentos en que el mismo carácter delirante de la exposición une o aproxima hechos, no coincidentes en el tiempo, que en la mente de Larra aparecen asociados. Esto, por ejemplo, se observa cuando el espectador asiste a la matanza de los frailes o al fusilamiento de la madre de Cabrera. A veces los mismos personajes manifiestan explícitamente la contradicción temporal:

«Mesonero.—[...] En 1831 cuelgan al librero Millar y, en Granada, a la pobre Marianita Pineda [...].

---

[1] También Mauro Armiño en su excelente estudio (**Qué ha dicho verdaderamente Larra.** Doncel. Madrid, 1973, página 225) demuestra que el suicidio del crítico no fue «impulso de un momento (...), sino resultado del deterioro que experimenta el ideal refrenado y chasqueado. El largo desgaste de una vitalidad pujante hacia la tumba». Buero Vallejo mismo afirma que este trabajo le fue muy útil, así como la **Introducción** a la **Obra Completa** de Larra de Seco Serrano y otros volúmenes. Véase a este propósito Ricardo Salvat: **Entrevista a Buero Vallejo,** en **Estreno.** University of Cincinnati. Ohio. Vol. IV, n.º 1, primavera 1978.

BOLETÍN AEPE Nº 20. Magda RUGGERI MARCHETTI. SOBRE "LA DETONACIÓN", DE ANTONIO BUERO VALLE
Centro Virtual Cervantes

Larra. (Confuso.)—¿Cómo?

Mesonero.—En el mismo año ejecutan a Valdés, a Chapalangarra [...]. Y a Torrijos, con sus cincuenta y dos compañeros, los atraen a una sucia trampa y los fusilan en una playa... (Descarga de fusilería. Gemidos. En el Parnasillo, horror y satisfacción disimulada.)

Larra.—¡Mesonero! (Tiros de gracia que apagan los gemidos. En el café los acusan con su macabra pantomima. Mesonero está inmóvil y abstraído.) ¡Estamos en 1828! [...].

Mesonero.—Nada he dicho que no me haya oído en alguna ocasión» (p. 6).

«**Larra.**—Y eso... ¿no sucedió el año 34?

Espronceda.—Sí. ¿Y qué?

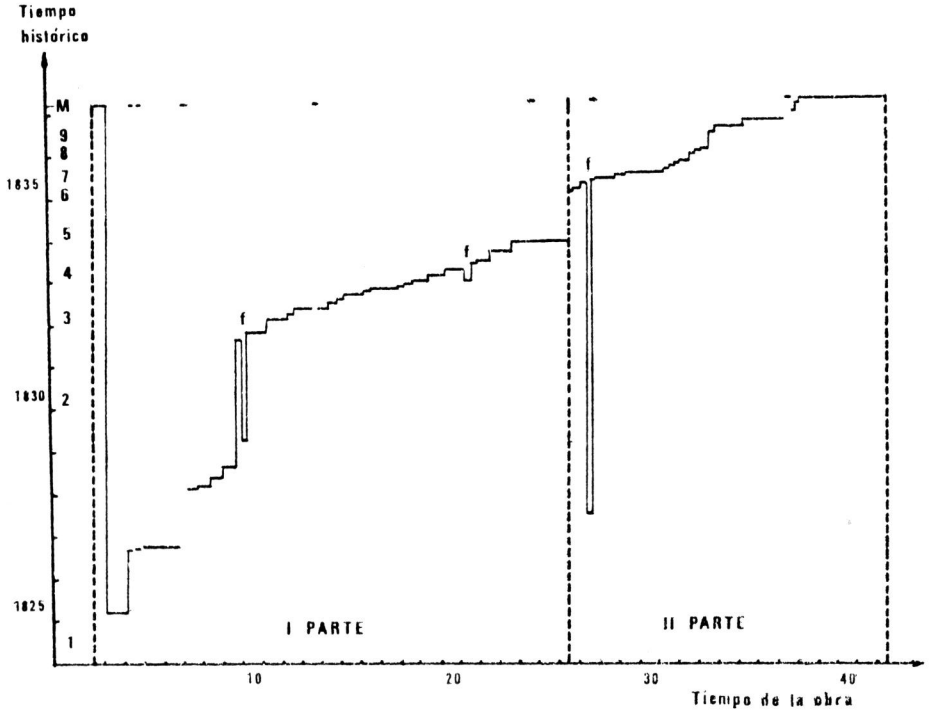
Larra.—Y... ¿no estamos en el 33? [...].

Espronceda.—¿Y qué?

Larra. (Sobrecogido.)—Nada.»

Se trata de rupturas intencionadas de la lógica temporal, para subrayar la naturaleza delirante de la narración, pero de las que el autor no ha querido abusar para no confundir en exceso al espectador.

Si trazamos una línea representativa de estos acontecimientos referida al tiempo histórico real en el eje de ordenadas y al desarrollo de la obra en el de abcisas, obser-



BOLETÍN AEPE Nº 20. Magda RUGGERI MARCHETTI. SOBRE "LA DETONACIÓN", DE ANTONIO BUERO VALLE
Centro Virtual Cervantes

vamos una sucesión de escalones ascendentes, cuyo ritmo de subida empieza a disminuir en el período ya citado de 1832-1837, presentando amplios rellanos. En la figura hemos recogido la localización temporal de algunos hechos históricos significativos, mientras hemos expresado el desarrollo de la obra mediante la numeración de las páginas del texto [2] a falta de mejor referencia.

Por obvias limitaciones gráficas no hemos podido reflejar en el tipo de trazo usado la minuciosa estructura de los saltos espaciales, tan abundantes en la obra. Aquí y allá, si bien en contadísimas ocasiones, la línea se desploma en breves **flash-back,** aunque el gran salto atrás en el tiempo, que hace de toda la obra otro **flash-back,** tiene lugar al principio, cuando se pasa de la visión del suicida, que toma en su mano la pistola, al año 1825, comienzo de la «vida pública» del escritor que en esta obra se nos narra. Aunque ya este principio tendría que situar debidamente al espectador, el código lingüístico [3] proporciona a intervalos espaciados, a lo largo del drama, indicaciones que nos recuerdan que constantemente estamos viviendo los últimos momentos de la mente de Larra. Este código establece la diferenciación entre el presente y el larguísimo **flash-back** por medio de una distinta velocidad del habla de los personajes. Adelita y Pedro, al principio de la obra, hablan despacio porque —según se dice Larra a sí mismo poco después— su decisión de suicidarse ha impreso ya a su mente la velocidad que se asegura que tienen los moribundos para recordar su vida o parte de ella antes de morir. Pero él cree tener su ritmo normal —y el espectador lo comparte—; por eso oye hablar despacio cuando se trata de seres reales. Después oirá a su criado y a Adelita normalmente, pero cuando éstos son ya imaginaciones suyas y no personajes realmente en escena, o bien en algún momento en que la velocidad de sus percepciones vuelve a ser normal.

Estas indicaciones son a menudo pensamientos de Larra o de su **alter ego** Pedro, relacionados con el acto del suicidio, pero son completamente nítidas cuando se trata de la voz de Adelita que le llama y quiere entrar para darle un beso. De hecho, casi como en una interminable pesadilla, a lo largo de toda la obra Larra oirá a su hija llamarle. El autor no precisa si esta voz es verdadera o producto de los remordimientos de Larra por no haber atendido a sus hijos hasta el punto de no suicidarse por ellos. Esta ambigüedad peculiar de las obras de Buero (recuérdese la voz en **Irene o el tesoro,** el loco de **El tragaluz,** Berta en **La fundación)** resulta estéticamente interesante. Siendo una voz de ritmo normal, tal vez sea producto del delirio, pero también cabe que sea una llamada real de la niña que él siente nítidamente como un reproche por lo que va a hacer. Este reproche se materializa también en la visión, al final de la primera

---

[2] El texto a que nos referimos es el aparecido en el número de la revista **Estreno** ya citado, por ser la única versión de la obra en letra impresa disponible hasta el presente. Todas nuestras citas y numeración de páginas corresponden también a dicha edición castellana. Siglario del tiempo histórico (eje de ordenadas): 1 = Ministerio Calomarde; 2 = Derogación de la Ley Sálica; 3 = Regencia de María Cristina, Ministerio Cea Bermúdez; 4 = Muerte de Fernando VII, Guerra Civil; 5 = Matanza de frailes, separación de Pepita Wetoret, Ministerio Martínez de la Rosa; 6 = Quema de la fábrica barcelonesa «El Vapor», Ministerio Conde de Toreno; 7 = Ministerio Mendizábal; 8 = Viaje a Avila, fusilamiento de la madre de Cabrera, sublevación de los sargentos, candidatura de Larra a diputado, Ministerio Istúriz; 9 = Ministerio Calatrava; M = muerte de Larra; f = flash-back.

[3] Para la bibliografía relativa a los códigos de significación teatral remitimos al lector a la que figura en las notas de nuestra ponencia **La «Tragedia Compleja»: bases teóricas y realización en los dramas inéditos de Alfonso Sastre,** en **Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas,** Toronto, 1977.

BOLETÍN AEPE Nº 20. Magda RUGGERI MARCHETTI. SOBRE "LA DETONACIÓN", DE ANTONIO BUERO VALLE
Centro Virtual Cervantes

parte, del hijo del criado en brazos de su padre: un niño muerto que dice, como su hija, «Papá...», contribuyendo así a la mala conciencia de Larra por no atender la voz de su hija y renunciar al suicidio. Y así, en la segunda parte, el sueño en que el niño y la niña se emparejan como dos víctimas del mundo de los mayores, pero a través de una deformación onírica, muestra cómo, por un lado, Larra comprende que los niños —el de su criado y la suya— siempre pagan, y, por otro, sueña cómo tal vez su hija será amenazada por opresiones y violaciones y que acaso encuentre placer en ellas, por no haber permanecido él en el mundo para completar su educación.

El criterio de unidad temática seguido por el autor se refleja en la turbulenta sucesión y superposición de saltos espaciales habilísimamente concatenados. Constantemente estamos pasando de uno a otro de los cuatro ambientes en que se divide el espacio escénico, de los cuales algunos representan a su vez distintos lugares según las ocasiones. La riqueza de estos desplazamientos, propia del delirio, encuentra expresión elocuente en los datos estadísticos: de manera alternada, 41 escenas tienen lugar en el gabinete de la casa de Larra, 29 en el Ministerio, 19 en el Parnasillo, 10 en el primer término, dos en la casa del duque de Frías, dos en la del matrimonio Larra, dos en la de Dolores, una en la de Carnerero y otra en la de Mesonero. El Parnasillo y el despacho ministerial, con la oficina censora aneja, son siempre tales, mientras que el gabinete, que es generalmente la casa de Larra, se torna en su momento en la del duque de Frías, la de Dolores, la de Carnerero o la de Mesonero. El primer término suele ser con más frecuencia un espacio abstracto, en el que acaecen los episodios oníricos, pero otras veces puede convertirse en el lugar de la cita con Dolores, etc. Larra se debate frenéticamente entre un bloque y otro, otorgando de este modo un papel de primer plano a la proxémica como soporte del dinamismo de la obra. La vivacidad expresiva de este código implica una no menor agudeza en los contrastes de código gestual, que pone a dura prueba las dotes del actor: así, por ejemplo, de un Larra cariacontecido en su gabinete se pasa en una fracción de segundo a un Larra sonriente, que entra en el espectante Parnasillo dispuesto a derrochar sus brillantes ironías y chascarrillos, y de aquí, acto seguido, a una tensa discusión con su mujer o con el funcionario encargado de la censura.

No sólo Larra con su presencia transporta la acción central de un lugar a otro, sino que las luces juegan también un papel determinante encendiéndose, cambiando sus tonos u oscureciéndose, atrayendo así la atención del espectador al lugar oportuno. La complejidad en la construcción de la obra es manifiesta en el abigarrado mosaico constituido por la acción que, en ágiles **flashes,** se desarrolla en los distintos bloques. Es sobre todo interesante el hecho de que en ellos tengan lugar, en ocasiones, acciones simultáneas. Esta simultaneidad en la espacialidad es siempre la presentación escénica de la relación causa-efecto que liga unos acontecimientos con el estado de ánimo o las reacciones que éstos producen en los personajes. Por ejemplo, mientras el padre del escritor, en su gabinete, hace un retrato de la situación opresiva y pone en guardia al hijo, el coloquio se ve interrumpido por otro **flash** sin palabras, en el que sólo la acotación guía la escena muda que presenta a Calomarde y a Don Homobono como símbolos de la represión, y, por otro, todavía en el que los mismos personajes ministeriales subrayan la fuerza de la censura: **«Calomarde.**—¿Cuánto se lo he de repetir? Si algo le ofrece duda, no dude en tachar.» Esta frase tajante casi se superpone a la advertencia del padre de Larra: «Bajo su mano está la censura. ¿Y tú quieres ser un escritor satírico? ¡Te lo tacharán todo! Y será lo mejor que pueda sucederte» (p. 3).

BOLETÍN AEPE Nº 20. Magda RUGGERI MARCHETTI. SOBRE "LA DETONACIÓN", DE ANTONIO BUERO VALLE
Centro Virtual Cervantes

Esta ligazón entre los distintos bloques que parecen separados sucede muchas veces: así, a una frase o a una descripción en el Ministerio corresponde la discusión de la misma en la vida privada. Mientras habla con Pepita de sus artículos, se iluminan Carnerero y Bretón y «el semblante de Larra se nubla», y, en efecto, en la escena, expresada con la mímica localizada en el Ministerio, se trama algo contra el escritor. El espectador alcanza a saberlo en el **flash** siguiente, cuando el censor informa a Larra de la prohibición de un número de su revista. Este expediente, que encontramos repetidas veces, mantiene despierta la atención del espectador y subraya la estrecha unidad entre la vida política y privada de Larra, así como las disposiciones dadas en el Ministerio y coreadas simultáneamente en el Parnasillo reflejan la gran influencia del poder en la vida intelectual:

«**Martínez.**—Los siguientes decretos entrarán en vigor inmediatamente. Supresión definitiva del Tribunal de la Inquisición...

Todos.—[...] ¡Bravo!

Martínez.—Reorganización de la Milicia Urbana.

Todos.—[...] ¡Viva!

Martínez.—Disolución del Voluntariado Realista y apertura de proceso a sus jefes.

Todos.—[...] ¡A la cárcel los asesinos!» (p. 30).

Este constante entrecruzarse de **flashes** da unidad a la obra y expone las grandes esperanzas de los liberales, que se ven siempre defraudadas. El texto, a medida que avanza, adquiere un ritmo cada vez más frenético; los acontecimientos se amontonan y superponen mientras la velocidad del tiempo histórico disminuye, ordenándose, además, de cronológicamente, según la importancia y el significado que Buero quiere darles.

La cronología es escrupulosa casi siempre, aunque al espectador pueda parecerle poco evidente por deducirse sólo del diálogo de los personajes. Es Pedro quien con mayor frecuencia marca el ritmo del tiempo: «1826» (p. 4); «¡Cómo repican las campanas en 1829!» (p. 9); «Estamos en 1833» (p. 18), y por lo común en el curso de un natural diálogo con su dueño:

«**Larra.**—¿Qué día es hoy, Pedro?

Pedro.—6 de agosto de 1836, señor» (p. 33).

«**Larra.**—[...] Eso ha sucedido esta misma mañana.

Pedro.—Así es. La mañana del 13 de febrero de 1837» (p. 39).

O bien es Larra el que subraya también la fecha comentando la subida al poder de un personaje («**Larra.**—Martínez de la Rosa: 15 de enero de 1834», p. 18) o evocando la sucesión de sus acontecimientos personales («Estamos en 1833», p. 18). La localización temporal se realiza también mediante referencias a los títulos de las publicaciones del protagonista o a los hechos históricos. De éstos tenemos asimismo noticia por las voces, gritos, descargas de fusilería y otros recursos del código acústico, como ruidos fuera de escena, que se refieren, sobre todo, a las revueltas y sediciones de que fue tan rico aquel período. Aún más transparentes en este sentido son la sucesión en el cargo de los distintos ministros, los comentarios de la tertulia del Parnasillo sobre los

BOLETÍN AEPE Nº 20. Magda RUGGERI MARCHETTI. SOBRE "LA DETONACIÓN", DE ANTONIO BUERO VALLE
Centro Virtual Cervantes

acontecimientos políticos y económicos del momento, sobre la sucesión femenina al trono, la guerra civil, la división de las tierras, etc. Las informaciones dadas por Pedro son puntuales como las de un manual de historia:

«**Pedro.**—[...] Su Majestad enviudó y se desposa con María Cristina de Nápoles» (p. 9).

«**Pedro.**—Y por un regio infante que nace en octubre. Sólo que no es varón. Una niña» (p. 10).

«**Pedro.**—La guerra» (p. 10).

«**Pedro.**—Martínez de la Rosa va a caer. No ha podido terminar la guerra, no ha dado libertades, la economía está hundida...» (p. 24), etc.

Muy frecuentemente sueño y realidad se entremezclan. Señalamos en particular tres escenas cuyo carácter onírico evidencia una luz irreal. La visión de su criado como asesino en la mente acalorada de Larra revela un sutil aspecto psicológico: por un lado, querer —subconscientemente— que su criado sea un criminal y no tenga por ello razón como conciencia suya. Por otro lado, la sospecha —también subconsciente— de que, aún en aquella acción bárbara, el pueblo no dejaba de tener sus motivos, como él mismo escribirá en **Dios nos asista** [4]. De la misma manera, el delirio en que Larra imagina formar en un pelotón de ejecución representa la fuerza de los poderes militares y de los odios civiles. Larra **no quiere** matar; pero si hubiese sido soldado, como su criado, habría tenido que matar y fusilar. Se está reprochando, con ese fusilamiento, no haber tenido que ir a la guerra como tuvo que ir el pueblo bajo; está viviendo antes de morir, como una especie de expiación, el horror de la guerra y la barbarie humana.

Es semejante a una pesadilla, como en la que ve a Nogueras que dispara sobre él. Recuerda así que no ha vacilado en criticar en su artículo al cruel general y teme que ello pueda traerle represalias, pues sabe la brutalidad del ejército que se ha atrevido a desafiar: un estamento social que todo lo **arregla** con tiros y represión.

El personaje, positivo, soñador, que aun muriendo es el vencedor, es Larra, que en el fondo es Buero mismo. Aun con sus diferencias, es el mismo personaje que encontramos en todas sus obras. Recuerda a Asel de **La fundación,** a Velázquez de **Las meninas,** a Goya de **El sueño de la razón,** a Esquilache de **Un soñador para un pueblo.** Pero aunque Larra se suicide, su ejemplo y el eco de la valerosa denuncia de las lacras de su tiempo perviven. De entre los personajes citados es, sin duda, el más fuertemente autobiográfico; en primer lugar, porque es un escritor, y en segundo, porque vivió en una época muy semejante a la actual. Esta semejanza es obvia a través de múltiples

---

[4] «Mientras mayores son los excesos, más increíble el olvido de las leyes y más fuerte la insurrección, más me empeño en buscarles una causa; ni en el orden físico ni en el moral comprendo que lo poco pueda más que lo mucho; no comprendo que pueda suceder nada que no sea natural, y para mí natural y justo son sinónimos. De donde infiero que una insurrección triunfante es cosa tan natural como la erupción de un volcán, por perjudicial que parezca. Una causa no es una defensa, pero es una disculpa desde el momento en que se me conceda que una causa dada ha de tener forzosamente un efecto [...]. Recorre la Historia: en ella aprenderás que un asesino nunca puede ser justo; pero cuando no es uno, cuando no es una facción, cuando son los pueblos enteros los que asesinan, rara vez dejan de obrar naturalmente.» Mariano José de Larra: **Obras,** ed. y estudio preliminar de C. Seco Serrano. Atlas. Madrid, 1960. BAE número 128, págs. 193-194.

BOLETÍN AEPE Nº 20. Magda RUGGERI MARCHETTI. SOBRE "LA DETONACIÓN", DE ANTONIO BUERO VALLE
Centro Virtual Cervantes

paralelismos: la mano obscura de la censura y el control de la información, omnipotentes, con total e impune libertad de acción, y cuando éstos no bastan, la cárcel, los destierros, la represión brutal del ejército. Aún más actuales resultan el escepticismo ante los cambios políticos y las alusiones a la España de hoy, tan transparentes como la frase «Con Fernando VII vivíamos mejor», en labios de un nostálgico.

En la actitud larriana entrevemos la posición de Buero durante la época franquista. Ambos escritores, en un período de fortísima censura, escriben e intentan hacer llegar al pueblo su mensaje. También Larra se muestra partidario del posibilismo. El sabe que «el país va de miseria en miseria», y «los escritores deben denunciarlas». Y hay tiempos en que la única forma posible es la de «... hablar... sin hablar» (p. 3). Por eso le asegura al temeroso Mesonero: «... Intentaré denunciar esa ignominia en que vivimos. Por nuestro pobre pueblo, que sólo conoce el hambre y que nos sostiene a todos» (p. 6). El asume con todas sus consecuencias esta misión, y cuando Carnecero le pregunta cómo consigue publicar las cosas que escribe, contesta: «El secreto está en probar a decirlas.» Así, pues, según Larra hay que intentar llevar adelante en toda circunstancia la denuncia. Su discusión con Díaz refleja algunos aspectos de la polémica de Buero con los partidarios del imposibilismo [5]. Lúcido e inteligente, Larra comprende perfectamente cuándo no se puede hablar: «... En esta guerra somos todavía defensores de una Reina por la Gracia de Dios... y hemos de seguir usando las medias palabras» (p. 20).

Aunque adopte este posibilismo en sus escritos para no resignarse al silencio, su pensamiento político es lúcido y claro. En primer lugar, la acción política tiene para Larra, como para todos los personajes positivos de Buero, mucho de acción moral. No busca la victoria en su misión como una realidad inmediata y práctica a obtener por cualquier medio, a breve plazo y dentro del arco de su vida. Esto sería imposible, imposibilidad que es la cara concreta del carácter utópico de esta aspiración. Lo importante es la difusión y la supervivencia más allá de sí mismo, de la idea. Su acción política reside más en evolucionar uno mismo y hacer evolucionar al medio en que vive. Para ello hay que acercarse a la verdad, y Larra lo intenta. En este empeño se vuelca ya cuando es todavía un jovenzuelo. Quiere «conseguir que caigan las caretas» (p. 4) (él, Pedro y Espronceda son los únicos que no las llevan), y su más temible defecto y virtud son precisamente los de decir la verdad. Estos escudos que esconden la auténtica naturaleza de cada personaje están vívidamente expresados mediante verdaderas máscaras que llevan los actores y que son el símbolo de su falsedad [6]. El código icónico se halla así cargado de singular significación, que resulta especialmente brillante cada vez que el escritor hace referencia a su misión de quitar las caretas a la gente. Logrará realmente este gesto varias veces en la obra, subrayando así su éxito en romper el cerco defensivo del personaje: su padre, Dolores-Pepita, Mesonero... De este modo, los códigos lingüístico, icónico y gestual, sumándose en este signo global, dan lugar a un brillante efecto estético [7].

---

[5] A propósito de esta polémica véase Magda Ruggeri Marchetti: **Il teatro di Alfonso Sastre.** Bulzoni. Roma, 1975, pág. 247.

[6] Sin duda, Larra mismo, con su artículo **El mundo todo es máscaras. Todo el año es carnaval,** en **Obras,** cit., BAE, n.º 127, págs. 140-149, ha sugerido a Buero la idea de dotar de caretas a los actores.

[7] Otra ambigüedad típicamente bueriana surge aquí: si las caretas deberían ocultar los aspectos auténticos de la personalidad, la acotación nos las describe, al contrario, con rasgos que caricaturizan la verdadera naturaleza de cada personaje, a modo de etiqueta para ayudar al espectador a identificarlos.

BOLETÍN AEPE Nº 20. Magda RUGGERI MARCHETTI. SOBRE "LA DETONACIÓN", DE ANTONIO BUERO VALLE
Centro Virtual Cervantes

A Mesonero, que antes le ha introducido en la tertulia del Parnasillo, le dirá: «Don Ramón, yo le suplico que me hable sin máscara [...]; su escepticismo es el disfraz que encubre... su temor.»

Larra no renunciará jamás a su actitud de denuncia, y cuando accede a ser procurador reafirmará: «¡Dígale —a Istúriz— que no olvide mis artículos! No seré ministerial ni con él, y no callaré si hay que criticar su gestión.» Aunque su determinación de decir la verdad le granjeará la hostilidad de todo el mundo, no faltará quien le tache de miedoso y moderado «a pesar de haber escrito que para el 36 se necesita una Constitución más avanzada que la del 12» (p. 34). Al contrario, él es el revolucionario atento y consciente que, como Asel, siente la necesidad de valorar exactamente la pobreza de sus medios, y cuando Espronceda, que también Larra estima como personaje positivo y sincero, pero demasiado incauto, quiere sublevarse, hacer la revolución, le previene e intenta hacerle comprender que no debe prestarse al juego de quienes en el fondo persiguen otros intereses:

«Larra.—[...] ¿Y por qué riñen? Mendizábal favorece a sus amigos ricos de Cádiz defendiendo el libre cambio. Istúriz, a la industria catalana, para cuyos tejidos pide leyes protectoras. Y es de suponer que los dos saquen sabrosas tajadas de sus respectivas políticas... No se deje arrastrar a motines sangrientos por ninguno de ellos.

Espronceda.—(En pie) ¡Yo me sublevo!» (p. 33).

El criado contribuye de modo fundamental a dibujar al Larra que aparece en esta obra. Es una figura clave que le ayuda a recordar, perfecto expediente técnico que evita el monólogo y da ligereza al drama por medio de un veloz diálogo. Es cierto que Pedro es **alter ego** de Larra, pero también es en muchas ocasiones su conciencia, que le habla tuteándole. Hombre del pueblo que una noche le enseñó realmente cómo era y cómo sufría su clase, es también el representante de ésta contra lo que Larra tuvo de señorito desconocedor de sus dolores reales, aunque la defendiese [8]. Larra comprende que es un pequeño burgués y ésa es una de las causas que le llevan al suicidio: no haber sido capaz de entender a tiempo a su criado. La importancia de los sufrimientos del pueblo encarnado en éste nos la subraya la visión del sirviente, al final de la primera parte, con el hijo en los brazos. Es ésta una anticipación de ciertas escenas de la segunda parte que da intriga conveniente a la obra. Aunque el espectador lo ignore aún, Larra sí sabe ya, por sus recuerdos, quién fue ese niño. Así, en la segunda parte, en el delirio, actualiza el recuerdo de lo que Pedro le contó de su vida y de su hijo; pero en esta ocasión llega a imaginar la carga de los lanceros y la muerte del niño como las ve el espectador, quien comprende entonces la visión de la primera parte.

No tenemos tiempo aquí de analizar a los distintos personajes, pero nos parece necesario señalar la importancia de que el mismo actor, con diferentes máscaras, representa a los varios políticos que se suceden en el Ministerio, y así el código icónico, por sí solo, basta para describirlos como idénticamente reaccionarios y represores. El campo

---

[8] Larra: «Esos crímenes son repugnantes. Pero son fruto de la ignorancia. "Toda la dificultad de llevar adelante la regeneración del país consiste en interesar en ella a las masas populares." "Cuando yo veo a los pueblos de una nación [...] atropellar el orden y propasarse a excesos lamentables [...], difícilmente me atrevo a juzgarlos con ligereza; mientras mayores son los excesos [...] más me empeño en buscarles una causa"» (págs. 22-23). (Buero ha tomado las frases entre comillas de los mismos escritos de Larra.)

BOLETÍN AEPE Nº 20. Magda RUGGERI MARCHETTI. SOBRE "LA DETONACIÓN", DE ANTONIO BUERO VALLE
Centro Virtual Cervantes

semántico de la acotación es revelador: «Obtuso y mofletudo jefecillo; ojo sagaz y olfateadora nariz del zorro; nariz fina, chupadas mejillas; altivo personaje; rasgos incisivos; nariz aguileña; espesas cejas sobre los ojos hundidos y penetrantes; voz metálica y autoritaria; bilioso sapo; máscara congestiva, casi roja; etc.»

El juego de las máscaras es notable también en la descripción de las dos mujeres de la vida de Larra, que no casualmente la misma actriz representa y la misma música (la cavatina del «Barbero de Sevilla», de Rossini) introduce en escena. Ya la acotación, en la que prevalece el campo semántico de la vacuidad y de la ñoñería («ingenua muñequita; hecha mieles; puerilidad enfadada; riendo; compungida»), nos presenta en Pepita a una mujer necia. Cuando tendría que estar compartiendo la lucha de Larra, se interesa sólo por la economía familiar, y furiosa porque su marido no la secunda en sus deseos, «se quita la careta y muestra la aspereza de su rostro amargado» (p. 13). En efecto, Larra le echará en cara el querer sólo «fiestas, juegos, mimos...» (p. 17). Dolores, que siempre aparece con «media máscara deslumbradoramente bella» mientras Larra cree en su solidaridad vital, en su última aparición «se desprende la careta [...y] aparece el rostro de Pepita Wetoret». Las palabras de Larra «Al fin te veo tal y como eres. Y eres... Pepita. Sois la misma» no hacen más que subrayar la vacuidad del talante femenino, motivo frecuente en algunos personajes del teatro bueriano frente a otros dotados de hondos contenidos humanos.

La estructura de esta obra, aun siendo como hemos visto mucho más compleja que las otras, no es totalmente nueva dentro del teatro de Antonio Buero Vallejo. Se trata en todo caso de una obra más alucinante, pero en **El sueño de la razón** ya estaban presentes estos materiales alucinatorios y oníricos. Lo que en esta ocasión se amplía es el efecto de «inmersión»[9]: toda la obra, excepto su principio y el final, es lo que pasa en unos minutos por la mente del moribundo antes de disparar la pistola. Se obliga, pues, al público a participar en ese delirio final con mayor intensidad y extensión aún que cuando se le obligaba a ser sordo como Goya **(El sueño de la razón)**, ciego como Julio **(En la ardiente oscuridad)** o loco como Tomás **(La fundación)**. En esta obra Buero logra en el fondo lo que en las otras: unir realidad e imaginación, reflexión crítica y empatía con el personaje central, razón y misterio.

---

[9] Empleamos este término en el sentido en que lo usa Ricardo Domenech en su excelente estudio **El teatro de Antonio Buero Vallejo,** Gredos, Madrid, 1973, pág. 49, al que remitimos también al lector interesado en una amplia bibliografía. A propósito de **La detonación** indicamos las siguientes reseñas: Pablo Corbalán: **«La detonación», de Buero Vallejo,** en **Informaciones,** Madrid, 22-9-1977; Angel Fernández Santos: **Redes secretas de una tragedia,** en **Diario 16,** Madrid, 22-9-1977; Enrique Llovet: **Buero, Larra y la libertad,** en **El País,** Madrid, 22-9-1977; José Monleón: **Larra, Buero y nuestra época,** en **Triunfo,** Madrid, 1-10-1977; M. B.: **La detonación,** en **Cuadernos para el diálogo,** Madrid, 17-10-1977; Juan Emilio Aragonés: **Larra, espejo para españoles,** en **La Estafeta Literaria,** núm. 622, 15-10-1977; Angel Latorre: **El intelectual y el pueblo,** en **La Vanguardia,** 11-11-1977; Alberto Fernández Torres: **«La detonación», de A. Buero Vallejo»,** en **Insula,** núm. 372, noviembre 1977, pág. 15; Martha Hasley: **Larra, The Tragic Protagonist of «La detonación»,** en **Estreno,** cit.; Ricardo Navas Ruiz: **«La detonación» o «El carnaval y las máscaras»: una introducción histórica,** en **Estreno, cit.**

BOLETÍN AEPE Nº 20. Magda RUGGERI MARCHETTI. SOBRE "LA DETONACIÓN", DE ANTONIO BUERO VALLE
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes