



Madrugada
Una propuesta de comentario

César Besó Portalés
I.E.S. José Luis Castillo Puche, Yecla (Murcia)

1. INTRODUCCIÓN

De entre la extensa producción dramática de Antonio Buero Vallejo, *Madrugada* (1953) no se encuentra entre las obras más consagradas por la crítica. Considerada una obra menor por el propio autor¹, *Madrugada* no ha

recibido la prolija dedicación que los estudiosos de Buero han dispensado a las obras consideradas mejores del dramaturgo. Repasando la ingente bibliografía sobre Buero, apenas se encuentran estudios individuales sobre *Madrugada*, y es tan sólo en aquellos estudios de conjunto donde podemos encontrar un acercamiento crítico a esta obra. Por otro lado, desde el punto de vista editorial, la conclusión a la que se llega es, asimismo, muy significativa. En el momento de escribir estas líneas, tenemos al lado una de las obras maestras de Buero, se trata de la última edición de *Historia de una escalera*, publicada en el año 2000 en Espasa-Calpe en su...¡trigésimo sexta edición! Por el contrario, por lo que respecta a *Madrugada*, dejando de lado su inclusión en una edición de obras completas, de 1994, nos encontramos con el hecho de que su edición más reciente se remonta a 1983, en Orbis, en una colección de difícil adquisición en la actualidad. En mi opinión, el contraste resulta, cuanto menos, sorprendente, ateniéndonos a criterios editoriales. Desde mi atalaya de profesor de instituto, he podido comprobar como el teatro de Buero Vallejo es, generalmente, aceptado y disfrutado por los alumnos de enseñanzas medias, sin olvidar que son éstos mismos, junto con los universitarios, el grueso del público lector de nuestros clásicos literarios. En un país en el que el 50% de la población confiesa no leer nunca, la lectura “académica” continúa siendo la mejor baza para la edición y reedición de clásicos. A partir de esta premisa, creemos que *Madrugada* es una obra que puede interesar especialmente al público más joven o al público neófito en la lectura de Buero Vallejo. Concebida con una trama policial y utilizando recursos quizás más propios del cine que del teatro, *Madrugada* se inserta, sin embargo, de forma coherente en el “universo bueriano”, desde el momento que aborda los mismos asuntos de índole ética propios de las mejores obras de Buero.

El propósito del siguiente trabajo es, pues, analizar o, al menos, esbozar las líneas principales de *Madrugada*. Nuestra metodología consistirá en un doble cometido: por un lado, se estudiarán los elementos intrínsecos a la obra dramática (fábula, personajes, diálogo, tiempo y espacio...)²; por otro lado, se relacionará cada uno de esos elementos con el contexto más amplio del corpus bueriano. Será, pues, una metodología que trata de combinar los elementos sincrónicos del texto, característicos de la crítica literaria, con el estudio diacrónico de la historia de la literatura.

2. LA FÁBULA

El argumento de *Madrugada* es el siguiente:

Acaba de morir Mauricio, pintor célebre. Su esposa, Amalia, que había sido amante de otro pintor antes que de Mauricio, está angustiada porque se murió sin que ella pudiera averiguar por qué durante los últimos seis meses se habían enfriado sus relaciones. Ahora será rica, pero esto es poca consolación porque le preocupa la razón por la cual Mauricio había cambiado. Le atormenta no saber si se había casado con ella para pagarle como amante o si verdaderamente la había querido. Traza un plan atrevido.

Finge que Mauricio sólo está moribundo y llama a su casa a todos los parientes de él, a las tres y treinta de la madrugada, contando con la codicia de ellos, para sacarles la razón por el enfriamiento de las relaciones con su marido. Está segura de que, seis meses antes, estando todos en una fiesta, uno de ellos le dijo algo de ella a Mauricio que le hizo romper el idilio de su dicha. Viene el hermano, Dámaso, con su esposa Leonor, y su hija Mónica. También vienen el hermano, Lorenzo, y más tarde Leandro, su hijo, y aún más tarde Paula, sobrina segunda de Mauricio, pero que no había estado en la fiesta. Todos creen que Amalia es la querida de Mauricio y no su esposa. Cuando Amalia les dice que Mauricio va a morir de un momento a otro dejan entrever su alegría, con la excepción de Mónica y Paula, que no había llegado todavía. Hacía tiempo que no tenían relaciones cordiales con Mauricio y ahora iban a heredar su fortuna. Leonor llama 'perdida' a Amalia y le dice que se prepare para salir de la casa, dejándolo todo, hasta sus joyas. Amalia les dice que ella tiene preparado papel y tinta y que va a depertar a Mauricio para que teste y la declare heredero único, pero está dispuesta a no hacerlo y a renunciar a todo el dinero bajo una condición: que alguien le anuncie lo que le dijo a Mauricio de ella durante la fiesta. Todos quedan asombrados. Temen perder el dinero que tanto necesitan, pero nadie se atreve a decir nada. Varias veces Amalia va hacia el cuarto en que está Mauricio, creyendo que había perdido el juego, pero algo la interrumpe. Van al comedor a tomar café (lo cual dura los quince minutos del entreacto, marcados en el reloj). Amalia sabe que tiene sólo hasta las seis para sacar el secreto, porque a esa hora vendrán los de la funeraria. La situación se hace más tensa. Los parientes, temiendo perder el dinero si Amalia despierta a Mauricio, empiezan a hablar. Leonor dice que pidió dinero a Mauricio. Amalia no queda satisfecha. Leonor dice que le reprochó a Mauricio el que diese dinero a una perdida, Amalia, y se lo negara a su familia. Amalia no acepta esto tampoco. Lorenzo confiesa que él le pidió dinero también, pero millones, para negocios. Paula interrumpe diciendo que Leandro y Amalia tenían amoríos a espaldas de Mauricio, y que ahora Leandro quiere abandonar a Paula para casarse con Amalia. Todos creen que han vencido a Amalia, pero ella niega lo de Leandro. Quedan solos en la sala Lorenzo y Dámaso. Lorenzo dice que tienen que matar a Mauricio para que no haga testamento a favor de Amalia, y entra en el cuarto para hacerlo, pero encuentra que ya está muerto. Vuelven los otros. Leandro se da cuenta de lo que ha tratado de hacer su padre y dice que fue él, el padre, el que calumnió a Amalia y a él, porque quería que Leandro verdaderamente tratase de hacerse el amante de Amalia y le daría dinero si lograba hacerlo. Lorenzo le responde que antes de decirle la calumnia a Mauricio, éste le había dicho que había recibido una carta anónima. Ahora Lorenzo dice que el anónimo lo escribió Leandro. Leandro confiesa que quería separarlos. Paula prueba que Leandro escribió la carta, diciendo en ella que Amalia seguía teniendo relaciones con el pintor con quien había vivido antes de ser compañera de Mauricio. Leandro dice que lo hizo porque quería a Amalia. En este momento Mónica se entera de que Mauricio está muerto. Averiguan entonces por la enfermera que se había muerto a las tres y media. Amalia dice que hizo todo esto por saber si Mauricio la quería de veras. Dice que está casada y que hay un testamento, que Dámaso y Leonor tendrán su parte de la herencia, que en el testamento no menciona a Leandro ni a Lorenzo y ahora sabe por qué,

porque la habían calumniado. Se despiden y Amalia rompe en llanto, llamando “Mauricio”.³

Como ha señalado la crítica, la segmentación dramática de la fábula de *Madrugada* está perfectamente engarzada con el género policíaco, “no porque haya policías ni delincuentes, sino porque la técnica con que la acción está llevada, su concentración, su limitación a un espacio y un tiempo reales, y algunos aspectos de la acción misma, pertenecen por derecho propio a la literatura amarilla”.⁴

Efectivamente, Buero Vallejo ha sabido crear interés inmediatamente en la acción y mantenerla, de forma magistral. El plan de Amalia, teniendo en cuenta que el cadáver de su amadísimo marido no se había enfriado todavía, es audaz y despierta el interés del espectador. La lucha entre ella y los parientes se desencadena enseguida. Buero, con un diálogo rápido y lleno de emoción, hace aumentar la tensión. Los parientes, al principio arrogantes y seguros de sí mismos, poco a poco descubren su bajeza. Amalia, quien al principio parece va a ser devorada por los monstruos, agranda su figura hasta que domina por completo la situación, y todos, menos Mónica, abandonan la casa como perros vencidos.

Policíaco es también, como ha señalado -si bien como demérito- Guerrero Zamora⁵, el sobresalto melodramático de que en diversas ocasiones Amalia esté a punto de ser desenmascarada, y sólo fortuitamente se salve de ser descubierta su trampa. Así ocurre con la escena de la enfermera, en la que preguntada por Lorenzo y Dámaso, sobre cómo iba Mauricio, al responder ella ambiguamente, ellos toman por pensar que todavía está vivo, con lo que se logra un efectismo típico del suspense policíaco.

Sin embargo, Luis Iglesias Feijoo⁶ plantea como inconvenientes de la fábula la suposición, más bien artificial, de que una mujer decidida y valerosa como es Amalia no se atreva a aclarar en vida de Mauricio algo tan decisivo para ella como saber si el amor de su compañero era real o, por el contrario, sólo sentía desprecio. El mismo Mauricio, que tiene tiempo en su agonía para casarse con ella y que, como se sabe al final, la amaba de verdad, no le reveló francamente sus sentimientos, sino que dedicó sus últimos momentos a pronunciar frases herméticas de ambigua significación: “No te he perdido. Pero quizá te recobre”.

En definitiva, esta serie de carencias argumentales que presenta la obra, unido al sempiterno desprecio que produce en la crítica cualquier referencia a lo policíaco, ha sido el principal lastre que ha ido arrastrando *Madrugada* en sus valoraciones críticas. Citaremos, de forma pírrica, y por poner un ejemplo de lo expuesto, las palabras de Rodríguez Alcalde, quien señala de esta obra que “no pasa de ser un melodrama muy bien confeccionado” y, en cualquier caso, con un “saldo negativo”.⁷

La redención por parte de la crítica de *Madrugada* vendrá dada por lo que constituye el principal núcleo que da unidad a la fábula: la búsqueda, por

parte de Amalia, de una “verdad trascendente”, leit-motiv en toda la producción dramática de Buero Vallejo.

Efectivamente, la investigación que dirige y pone en marcha Amalia tiene una sola finalidad: descubrir una verdad que puede destruir o salvar a Amalia, pero que es necesaria para dar sentido y autenticidad a su existencia personal. Como ya se ha explicado, Amalia duda entre aceptar que Mauricio había dejado de quererla o bien suponer que ese enfriamiento en sus relaciones era consecuencia de la intromisión de alguno de sus familiares. Como ha señalado Jean-Paul Borel⁸, en esta obra se defiende el valor de la fidelidad, cualidad fundamental de lo humano. La grandeza de Amalia reside en que con tal de reconciliarse con esa verdad está dispuesta a renunciar a los privilegios de que disfruta por la posición acomodada de su marido, recién muerto. No se nos dice en la obra cuál hubiera sido la actitud de Amalia en el caso de que hubiera verificado, en su investigación, que su esposo no la quería con amor verdadero, pero hay suficientes indicios, a lo largo del drama, de que a ella no le importan para nada los bienes materiales del marido, sino la constatación de ese amor.

Este afán de Amalia de descubrir si ha sido querida o no contrasta, sin embargo, con otras obras de Buero, como ha estudiado Enrique Pajón⁹. Según este autor, la obra dramática de Buero Vallejo, en su conjunto, deja entrever el impulso de una búsqueda, no de un descubrimiento. Se aparta de una búsqueda real al faltarle un objetivo concreto de búsqueda. No ocurre así en *Madrugada*, en la que ya desde sus primeras páginas sabemos exactamente cuál es la preocupación de Amalia, preocupación que, una vez desaparecida, le permite aparecer, al final del drama, con una actitud serena y tranquila.

No obstante, el amor aparece también como motivo fundamental en otras obras dramáticas de Buero, en las que funciona como catalizador hacia un compromiso ético. Joaquín Verdú¹⁰ indica que la mayoría de los personajes trágicos de Buero -David, Esquilache, Silverio, Tomás...- alcanzan su mayor nivel ético ante personajes que logran amor. Estos personajes descubren en el amor una nueva fuerza que les lleva a un autoproceso de conducta, que les conduce a anhelar un mundo mejor en el que fuese posible la realización de ese amor. El amor consigue, por consiguiente, mejorar en primer lugar al personaje, pero es también un medio para mejorar a la sociedad entera. La búsqueda de Amalia por saber si ha sido amada por sí misma funciona como una purificación moral en este personaje, que le aleja de la postura utilitarista de los otros personajes del drama. Así, Enrique Pajón¹¹ señala que esa búsqueda es, a la vez, esperanza y tragedia, o quizá esperanza trágica. Amalia busca un punto de apoyo para su trascendencia, pero todas las respuestas que se le hacen conscientes pertenecen a la dimensión temporal de su vida, todos habían hablado con Mauricio, pero el objeto de sus palabras era siempre el mismo: pedirle dinero. Son dos pasiones extremas y exclusivas: el amor y el dinero, y es la primera la que vence. Al principio, los protagonistas no se pueden comprender, porque hablan dos lenguajes totalmente distintos. Para los parientes, que tanto anhelan el dinero, es incomprensible la preocupación de Amalia. Dámaso, por ejemplo, en una

escena en la que Amalia, impaciente porque nadie ha dicho nada, les amenaza con despertar a Mauricio exclama con furia:

“¡Lorenzo, que no estamos para bromas! ¡Que se nos vuelva el dinero!” (p. 42)¹². Como anunció el propio Buero en el comentario al autor de la obra, suprimido en las ediciones posteriores, son la pasión del amor y la del dinero las que más decisivamente condicionan nuestros actos. Tal contraste de pasiones queda perfectamente especificado al final de la obra cuando Lorenzo se retira vencido:

“-LORENZO: Bien...Supongo que debo marcharme. La madrugada ha sido dura y baldía. Usted nos ha vencido. No era difícil, con el dinero a sus espaldas...

-AMALIA: No era el dinero lo que estaba a mis espaldas.

-LORENZO: (*Sardónico.*) ¡Ah! ¿No? ¿Qué era?

-AMALIA: (*Muy dulce.*) El amor.

-LORENZO: (*Su cara se nubla, como si su sola mención le disgustase.*) No le digo que no. Usted es de esos pocos que piensan que hay cosas más importantes que el dinero.” (p. 92).

De este modo, la conclusión ética que se desprende y que nos aporta Buero, es que un mundo regido por el dinero, en el que el ser humano no es más que un instrumento de uso y la vida nada importa, debe ser sustituido por otro en el que se imponga la superación del egoísmo, la avaricia y la comprensión o conciliación entre los hombres. Como ha estudiado Luis Iglesias Feijoo¹³, esta conclusión es aplicable no sólo a *Madrugada*, sino a muchas obras de Buero en las que el dinero está siempre presente como factor alienador del hombre, *Las cartas boca abajo*, *El concierto de San Ovidio*, *El tragaluz* o *Llegada de los dioses* son algunos ejemplos.

Se nos presenta, pues, *Madrugada*, con una carga moral más que evidente y que la coloca en un plano de trascendencia similar a otras obras de Buero, y superior a las producciones teatrales de su entorno del momento. Tal y como afirma Luis Iglesias Feijoo¹⁴, Buero Vallejo tiene muy en cuenta esta función moral del teatro, y por ello se ha impuesto, desde los inicios, con el rigor de un imperativo categórico, la misión de conseguir que, a través de sus obras, el espectador se enfrente con una imagen de sí mismo susceptible de revelar sus defectos e insuficiencias. *Madrugada* viene a ser, por tanto, una incitación a superar los condicionamientos que han originado el fracaso de los personajes, la avaricia de Dámaso y Leonor, la envidia de Leandro, la crueldad de Lorenzo... se concibe así el drama como una interrogación que no se agota en sí misma, sino que debe prolongar sus efectos en la mente del público. Buero persigue una participación reflexiva del espectador¹⁵. Con *Madrugada*, Buero no se conforma con proponer una diversión fútil y pasajera, que puede tener lugar también, pero que no debe ocupar toda la cartelera, como ocurría cuando él estrenó, en el año 1953¹⁶. Buero posee una

muy clara conciencia de la elevada función social del teatro y de su posible misión como revelador de las insuficiencias y precariedades del hombre y de la colectividad. De este modo, *Madrugada* puede confundirse con una comedia policiaca, al estilo de las muy populares en la época, de raigambre inglesa, pero no deja de ser también un drama de conciencia y culpa, en la que la fábula se configura como un proceso en el que se juzga a los responsables de una situación determinada. Ése es el diseño visible de la obra entera de *Madrugada*, pero que también se puede percibir, aunque quizás no de forma tan evidente, en muchas otras obras de Buero: *La tejedora de sueños*, *Aventura en lo gris*, o *El concierto de San Ovidio*. Siempre nos hallamos ante un proceso en el que Amalia, Penélope, Silvano o David juzgan al supuesto triunfador, los parientes que van a heredar, el vencedor Ulises, el dictador Goldman o el Valindín empresario, entre otros muchos ejemplos que se podrían extraer. Es un juicio, como ha señalado acertadamente la crítica, que atañe también al espectador: “cada vez con mayor claridad el espectador acaba por darse cuenta de que no sólo se le está hablando a él, sino que se está hablando de él”¹⁷, de modo que la responsabilidad no se limita al mundo de la ficción, pues resulta muy fácil conectar los paralelismos entre lo contemplado en escena y el mundo de la realidad concreta de todos los días. Así pues, *Madrugada* aparece con los mismos propósitos ético-morales que, desde la crítica, se han ido señalando a propósito de toda la producción de Buero. Podríamos concluir con Torrente Ballester que “esta misma significación última [la subordinación ética] es lo que confiere unidad a piezas de apariencia, y aún de significación inmediata, tan distintas como *Historia de una escalera* y *Madrugada*”.¹⁸

Como ha señalado la crítica, el teatro de Buero Vallejo es, esencialmente, catártico. García Pavón recoge los postulados que el propio Buero teorizó al respecto: “Una comedia no es un tratado, ni siquiera un ensayo; su misión es reflejar la vida para hacernos meditar y sentir sobre ella positivamente; mas para llegar a esta renovadora y eficaz inquietud, acaso no sea el mejor camino la solución dialéctica, sino la patética [...]. La purificación por la piedad y el terror -la vieja catarsis aristotélica- continúa siendo, a mi juicio, la justificación última de todo drama.”¹⁹

Si nos fijamos en *Madrugada*, la protagonista Amalia consigue, al fin, aquello que buscaba, como se indica también por un símbolo visual muy claro, alcanza la luz, que penetra en la habitación cuando Mónica corre las cortinas del ventanal. Pero la luz y la verdad, no le traen, de hecho, la alegría, sino el dolor, y entonces estallará en sollozos, porque Mauricio está muerto. La obra acaba así:

“AMALIA (*con la voz quebrada por el llanto.*)
¡Mauricio!...¡Mauricio! (p. 93).”

Amalia se encuentra con la seguridad del amor y con la ausencia definitiva del ser amado. Y es aquí donde radica el carácter trágico de la obra. El espectador, que ya anteriormente habrá reprochado la avaricia de los familiares, el falso decoro de Dámaso y se habrá estremecido con el intento de asesinato de Lorenzo, no podrá menos que asistir conmovido a la

victoria trágica de Amalia, al final de la obra. Como señala el propio Buero, para conseguir ese efecto catártico le era imprescindible el uso de la tragedia, como forma estética: “La tragedia es, en suma, un medio de conocimiento, de exploración del hombre, la cual difícilmente logrará alcanzar sus más hondos estadios si no se verifica precisamente en el marco de lo trágico. Pues la tragedia es la que pone verdaderamente a prueba a los hombres y la que nos da su medida total: la de su miseria, pero también de su grandeza”²⁰. Con estas palabras, se nos hace entender la preferencia de Buero por la tragedia, como medio de aproximación al público. Ruiz Ramón²¹ concluye que Buero escribe tragedia no con un propósito estético, sino porque espera que el espectador se interroge sobre la condición humana misma, de modo que pueda “corregir” los defectos observados en la escena. En ese sentido, el encadenamiento de la fábula debe revelar que son los seres humanos quienes, con sus decisiones, han conducido la acción hasta su culmen: Dámaso ha querido fingir una posición social de la que carece, por lo que se ve impelido a pedir dinero a Mauricio, a través de su hija y mujer, para sustentar su mentira. Lorenzo, como le dice Leonor, es el “financiero sin finanzas” (p. 43), mientras que Leandro llega a sacrificar a su amante Paula y se inventa un anónimo difamatorio con el fin de intentar acercarse a Amalia. Buero, que exhibe las lacras humanas y despliega ante nuestros ojos la miseria del hombre, posee, sin embargo, una última convicción de que su labor no es inútil. Si escribe, lo hace movido por la esperanza de que algún día tales limitaciones puedan ser vencidas. Al público corresponde, entonces, extraer las conclusiones oportunas. Este incidir en el carácter “esperanzador” del teatro de Buero es lo que ha llevado a la crítica a reformularse el concepto de “tragedia” en Buero²². De hecho, el desenlace de *Madrugada* es esperanzador. Lo mismo que en el caso de Penélope de *La tejedora de sueños*, también el amor vence, en cierto modo, a la muerte. Según cuenta la misma Amalia, Mauricio le había dicho “Pero quizá, desde el otro lado de la muerte, te recobraré” (p. 23). Al final, Amalia lo comprende así y repite estas palabras, al final de la obra: “Un silencio por el que me recobra...desde el otro lado de la muerte”. Amalia ha salido bien de la prueba a la que se ha sometido, y aunque su victoria no le devuelve a Mauricio, sí que recupera la dignidad que ella buscaba.

Otro aspecto de interés en la fábula es la vinculación con lo que se podría denominar el “problema de España”. No es preciso decir que el teatro de Buero Vallejo debe estudiarse dentro del contexto y de las consecuencias derivadas de la Guerra Civil española. Como señala Gwyne Edwards: “Muchas de las obras de Buero deben, pues, interpretarse como comentarios, enérgicos aunque no directos, acerca de la situación española de la postguerra”²³, si bien destaca Edwards que la verdadera preocupación de Buero es, más que la historia o la sociedad de España, el hombre mismo en su relación con los problemas sociales y con su destino último. Es lo que Bonnin Valls²⁴ ha denominado “temporalidad y atemporalidad”, es decir, que aunque la posguerra suele ser el ambiente que predomina en las obras, -e incluso en un caso como *El tragaluz*, además del tema, determina los personajes y la acción-, es también posible sustraer a los personajes buerianos de su entorno espacio-temporal y dejarlos en toda su carga humana, como personajes de validez universal. Fue esta una decisión

adoptada por Buero, quien voluntariamente se alejó de la propaganda ideológica y del panfleto, que entonces se veían en boga por las teorías de Jean-Paul Sartre, acerca de la literatura del “engagement”. Como indica Luis Iglesias Feijoo²⁵, el compromiso de Buero era con la verdad, con el dolor de los seres humanos, con los enigmas del mundo, no con una tendencia ideológica determinada. Esto originó una polémica con Alfonso Sastre, el otro gran dramaturgo de entonces, el cual le acusó de pergeñar un teatro carente de finalidad social. Indica Mariano de Paco que la respuesta de Buero fue precisa: “No tiene una intención social determinada. Pero se encuentra grávido de los problemas del hombre de nuestros días, los cuales, incluso cuando son de carácter metafísico, poseen una social trascendencia. La misma que posee siempre el verdadero teatro, que es, por esencia, el arte representativo de las sociedades humanas”²⁶. En realidad, Buero se mantuvo firme en su postura contra Sastre también por cuestiones pragmáticas, ya que Buero no le veía sentido a un teatro cuyo estreno, por lo temerario de los temas, sería imposibilitado por razones oficiales. Así, como señala Catherine Dowd²⁷, se ha sugerido el término de “posibilismo”, como descripción de la obra bueriana, entendido este término como la vía que busca Buero para que sus obras no solamente llegaran a estrenarse, -a pesar de la censura, los empresarios y los gustos del público acomodado que prefiere esquivar los problemas que plantea Buero-, sino que también lograran conmover y despertar las conciencias adormecidas.

En cualquier caso, el teatro de Buero Vallejo, visto desde la actualidad, resulta un testimonio impresionante de la marcha histórica de un país. Los personajes de Buero hablan de los problemas reales de los hombres y mujeres de un tiempo difícil. *Madrugada* contó entre los mayores éxitos de público de Buero Vallejo y parece indudable que los espectadores se reconocerían en los personajes dramáticos. Amor, mezquindad y envidia son las pasiones que mueven la trama y aparece Buero Vallejo como fustigador de las “taras nacionales”, en expresión de Luis Molero²⁸. Son muy significativas las palabras de Dámaso, cuando se retira de la casa:

“Adiós, Amalia. No nos juzgue demasiado mal. Quizá nuestro mayor delito ha sido...la pobreza.” (p. 91).

Esa pobreza no es sólo del matrimonio Dámaso-Leonor, es la pobreza de casi toda la España en ese momento. Fijémonos en la descripción inicial que se nos da de ellos, al inicio de la obra, en la acotación:

“Dámaso tiene unos cincuenta años y es hombre de aspecto serio y envarado. Viste traje oscuro, algo usado, y lleva cuello duro. En su solapa brilla una insignia. De acuerdo con el traje, su voz y sus ademanes procuran dar la permanente sensación, no muy bien lograda, de una gran respetabilidad. Leonor, su mujer, es una cuarentona ya marchita. [...]. Viste, con muy mal gusto, ropas de confección casera que aspiran a ser elegantes [...].” (p. 26).

Es el viejo tópico del “quiero y no puedo” o del “mucho ‘don’ y poco ‘din’”, tan frecuente en la posguerra. Trajes usados o curtidos en casa por

falta de presupuesto y aspiraciones de elegancia y respetabilidad, para ocultar, quizás, una situación de penuria económica degradante.

Por el contrario, en lo que respecta a Amalia y Mauricio, ya en las primeras palabras de la acotación inicial que inicia el drama, se nos presenta una situación totalmente distinta:

“La casa del pintor Mauricio [...]. Es un lujoso saloncito, decorado con personal buen gusto. Por las paredes, en profusión algo mayor que la acostumbrada en la decoración moderna, y también con una colocación más desordenada y más viva, cuadros, apuntes y dibujos del pintor donde se muestra su arte atrevido y sincero: un arte que, a pesar de serlo y por uno de los caprichos de la moda, le ha dado dinero [...]” (p. 15).

El contraste es evidente: lujo y dinero adornan la figura de Mauricio, y el espectador puede intuir casi desde las primeras escenas, que el dinero va a ser elemento central del drama. De este modo, el sentido catártico adquiere mucha fuerza, ya que Buero retrata en *Madrugada* a personajes con unas penurias seguramente compartidas por gran parte de los españoles de esa época. En *Madrugada* no hay lugar a la ambigüedad. Es *Madrugada* una obra enteramente realista, que, según la clasificación de Luis Iglesias Feijoo²⁹, pertenece a una primera etapa de Buero, en la que se inserta en los moldes del drama realista. Así, *Madrugada* se caracteriza por la verosimilitud, el escenario concebido como reproducción de un lugar real, el uso de las unidades dramáticas y el desarrollo de la trama en forma ordenada y sin interrupciones temporales en cada acto. Junto con la obra *Las cartas boca abajo*, *Madrugada* analiza los conflictos familiares, directamente influido por el teatro naturalista de Ibsen, y, tal y como se comprobó en la taquilla, estas obras llegaron al público sin ninguna dificultad, cumpliendo así el deseable “posibilismo” al que aspiraba Buero.

De hecho, frente a los estrenos inmediatamente anteriores a *Madrugada*, de 1952, de *La tejedora de sueños* o *La señal que se espera*, que tuvieron un relativo fracaso, así como *Casi un cuento de hadas*, de 1953, muy lejano de los anteriores éxitos, con *Madrugada* (1953) Buero encontró una buena aceptación de crítica y público. Como estudia Ricard Salvat³⁰, Cayetano Luca de Tena, director de la puesta en escena, consiguió un espectáculo perfecto, casi matemático, muy acorde con la perfección formal de la propia obra. Contó, entre un reparto de excepción, con una María Asquerino magnífica, en uno de sus mejores trabajos. El público aplaudió con entusiasmo al bajar el telón y se entregó por completo al terminar la pieza. Era, precisamente, lo que esperaban los defensores de Buero, cuyo mérito se había puesto en duda con el tono fantástico de *Casi un cuento de hadas* o el homérico de *La tejedora de sueños*, era la hora de volver a un tipo de teatro realista, que conectaba con el público. De este modo, mediante esta vía “posibilista”, que tantos éxitos le iba a dar, Buero conseguía introducir en público y crítica sus inquietudes.

3. LOS PERSONAJES

Buero Vallejo construye los personajes como entidades complejas, huyendo del esquematismo de buenos y malos. No habrá ni héroes positivos dotados de todas las virtudes ni malvados folletinescos o de melodrama. Los protagonistas resultan a veces contradictorios y suelen aparecer como trasuntos de seres agónicos, insatisfechos, atravesados por una crisis en su interior. Se forjan así seres dotados de una gran riqueza y matización psicológica y de una indudable fuerza humana. En expresión de Ricardo Doménech³¹, son personajes “contemplativos”, que buscan la verdad absoluta, rechazan soluciones falaces y tranquilizadoras e incluso los términos medios.

Esta tendencia de crear personajes que excedan las normas de lo humanamente posible otorga al teatro de Buero la cualidad de ser altamente “intelectualizado”, como el teatro coetáneo europeo. Esto hace que, a veces, haya excesiva concentración en sus obras y resulten algunos personajes puros esquemas, en situaciones no naturales, como ha destacado Ignacio Elizalde³², a propósito de *Madrugada*.

Amalia, mujer que siente la necesidad de enfrentarse cara a cara con la verdad, es de la estirpe del Ignacio (*En la ardiente oscuridad*): no puede vivir sin saber. Su vida no tiene sentido, por muy grande que sea la fortuna heredada, si no llega a conocer lo que busca. Ella, con sus indagaciones, persigue la confirmación del amor de su marido, porque, como Penélope (*La tejedora de sueños*), no puede vivir sin amor, sin saber que ha sido amada.

Como ha estudiado Magda Ruggeri³³, el personaje de la esposa o la compañera constituyen uno de los elementos más relevantes cuantitativamente en la obra teatral de Buero. Es un tipo de mujer altamente positiva, que lucha por conocer la autenticidad del amor de su compañero, como Susana (*La señal que espera*) o Amalia. También es verdad, como objeta Virtudes Serrano³⁴, que, a excepción de Amalia, la mayoría de las mujeres del teatro de Buero se ven sometidos por un poder contra el que no pueden hacer nada, como ocurre con Penélope (*La tejedora de sueños*), María Teresa (*Las Meninas*) o Mary Barnes (*La doble historia del doctor Valmy*).

El personaje de Amalia, es, pues, excepcional, en el sentido de que logra “triunfar”. Como ya hemos apuntado, existen en la obra de Buero una serie de personajes, a los que Ricardo Doménech llama “contemplativos”, caracterizados por su forma de ser “soñadores”: Ignacio, Raquel, Silvano, Anfino, David, Mario... “Son personajes escrupulosos, dubitativos, angustiados, que no pueden vivir en un mundo que les viene demasiado pequeño, que tienen clara conciencia de los límites de su propia condición o de las imperfecciones de la sociedad, que sueñan una libertad y una perfección superiores. Casi todos fracasan en el sentido inmediato de que no consiguen verificar su sueño en el mundo de la realidad en que viven. No lo consiguen porque sueñan lo imposible, o quizá porque su capacidad de acción es inferior a los obstáculos del mundo hostil que los rodean”.³⁵

Amalia participa de este carácter “contemplativo”, siendo mujer, y, además, consigue su propósito desde el momento de que alcanza la verdad que buscaba a toda costa. Sin embargo, como casi todos los personajes “positivos” de Buero, su fin parece ser el de la desgarradora soledad, con lo que se acentúa, a pesar de su relativo “éxito”, el carácter trágico del personaje.³⁶

El resto de personajes principales configura la familia del difunto Mauro. Es frecuente, en el teatro de Buero, que la propia familia sirva de terreno para venganzas o mentiras que esconden frustraciones de los personajes, de modo que se impide cualquier tipo de afecto, como ocurre muy especialmente en *Las cartas boca abajo* y en *Madrugada*.

Los parientes que acuden a ver al familiar moribundo van revelando poco a poco su verdadero carácter. Como ha estudiado Iglesias Feijoo³⁷, ya desde el primer momento demuestran que lo único que les preocupa es el dinero: “Mauricio cobró en estos meses los encargos de Nueva York y de París” (p. 28), afirma Dámaso con evidente codicia. A ambos hermanos les domina el odio envidioso hacia el hermano rico que logró triunfar, cuando todos los demás lindan en la pobreza. Los “¡Pobre Mauricio!” que salmodian resaltan aún más su hipocresía.

Dámaso, caballero respetable, subraya en todo momento su honorabilidad. Así, ante la acusación de Amalia de que miente:

“Señorita, esa es una palabra muy dura. Olvida que soy una persona honorable, que estoy condecorado...” (p. 64).

Sin embargo, cuando la crispación llega a un límite insostenible, es su propia mujer, Leonor, quien descubre su mentira:

“¡Pordioseras y esclavas! ¡Esclavas para atenderte, para coserte, para mentir por ti! ¡Él nos concedió el honor de convertirnos en sus sirvientas y debemos estarle muy agradecidas encima, porque él es de buena clase, él es un caballero condecorado! (*Convulsa, señala a la solapa de su marido*) ¡La compraste en el Rastro! ¡Te la pusiste por primera hace quince años, cuando el amigo que te recomendó te dijo que te la habían negado!” (p. 65).

Como es habitual en Buero, los personajes están alejados de un maniqueísmo moral. Comparten rasgos positivos y negativos conjuntamente. De este modo, el mismo Dámaso reconoce al final de la obra su error. Él también obtendrá de la ruda prueba de esa madrugada un beneficio, el reconocimiento de su propia mentira, que lleva el derrumbamiento de las apariencias y el triunfo de la autenticidad, manifestado en lo que dice a su esposa:

“Y ojalá que esta noche nos sirva a los dos para algo, Leonor...Ojalá” (p. 91).

El personaje de Leonor es, quizás, el más grotesco de todos. Ya en su descripción suscita antipatía y repulsión:

“*es una cuarentona ya marchita, quizá francamente obesa, cuyos veinte años debieron de ser de una hermosura ostentosa y vulgar*” (p. 26).

Se recalca, asimismo, su mal gusto en el vestir y su afición por hacer sonar unas pulseras de forma estridente y desagradable.

Como señala Ruggeri Marchetti³⁸, la didascalía que acompaña a muchas de sus intervenciones refuerza esa sensación: “agria; taconeando impaciente; despectiva; con una rabia helada; venenosa; eleva la voz indignada; desdeñosa; sulfurada.” Y cuando habla de Amalia usa términos insolentes: “lagarta; perra; bruja”.

“AMALIA: ¿De modo que despojada?

LEONOR: Si lo llama usted así...

AMALIA: ¿Echada a la calle como una perra?

LEONOR: (*Venenosa*) Ha encontrado usted la palabra justa.” (p. 35).

Lo mismo que Dámaso, también Leonor verá públicamente denunciada su falsedad y pobreza:

“AMALIA: La promesa será cumplida (*A Leonor*) Y usted podrá vestir como yo y cuidar esa cara y ese cuerpo, ajados por los trajines del fogón y fregadero...(Aproxima su cara a la de ella) Mire mis orejas. Mi cuello ¿Verdad que le gusta el collar? Será suyo. Tendrá joyas, joyas buenas y caras con que podrá sustituir esas pobres pulseras de latón...” (p. 67).

En definitiva, el matrimonio Dámaso y Lorenzo, tan excesivos en el enjuiciamiento moral en que fulminan a Amalia, burgueses de la apariencia y amargados en la ruda tarea de tapar sus míseros recursos, usando, para ello, a su hija Mónica como avergonzado instrumento para lograr dinero del pariente rico, constituyen un reflejo de la miseria que envolvía la España de la posguerra. Con estos dos personajes hay suficientes elementos para poder haber constituido, de hecho, un drama independiente, ya que la falsedad que se esconde en sus vidas son del mismo estilo que en otras obras de Buero. Baste recordar los conflictos familiares de *Las cartas boca abajo* o *Diálogo secreto*.

Lorenzo y el hijo Leandro están, aparentemente, de la parte de Amalia, y no parecen demasiado interesados por la herencia. Lorenzo es el más frío de todos, parece dormitar en una situación de tensión, pero se revelará capaz de llegar al asesinato para lograr la riqueza.

“LORENZO: [...] Se muere de todos modos. Todo se reduce...a que la cosa adelanta un poco. Si ahora estuviese sin respirar unos segundos...moriría enseguida. (*Dámaso lo mira, aterrorizado*) ¡Vamos, sobrepónte y ayúdame! [...] No hay tiempo que perder...¡Y son millones, Dámaso! Todas las posibilidades de nuevo. ¡Hasta la de hacer verdad esa mentira que llevabas en la solapa!” (p. 82).

Naturalmente, no consigue llevar a cabo su propósito porque lo encuentra muerto, pero quien lo ha visto entrar lo cree un asesino. En el encuentro entre padre e hijo, sale al final la verdad: ambos habían calumniado gravemente a Amalia, que entonces comprende el significado del testamento del marido: Mauricio no deja nada a los únicos dos que la habían difamado con falsas acusaciones. Lorenzo la había denigrado esperando obtener dinero y Leandro, que se muestra en principio como quijotesco defensor de la mujer débil y a quien Leonor llama por ello el “caballero andante” (p. 33), verá descubierto su doble juego y quedará al fin privado del aprecio de aquéllas dos a las que engañó: Paula y Amalia.

AMALIA: “Le envidiaste toda tu vida y acabaste por envidiar que me tuviese” (p. 92).

Son, por tanto, estos dos personajes, Lorenzo y Leandro, los más marcadamente negativos de la obra y comparables a otros “villanos” de la producción de Buero. Como ha estudiado Giuliano³⁹, personajes envidiosos como Leandro aparecen con frecuencia en el teatro de Buero. Los más descollantes son Mario (*El tragaluz*) o José Nieto (*Las Meninas*). La codicia de Lorenzo o Dámaso también puede verse en Dimas (*Irene o el tesoro*). También es destacable el hecho de que Lorenzo y Leandro, padre e hijo, discuten y se llevan mal entre sí, tal vez por chocar en el objeto de sus pretensiones. Esta situación de conflicto en las relaciones padre-hijo, si bien es quizás secundaria en una obra como *Madrugada*, ocupa un lugar importante en el corpus de la obra dramática de Buero Vallejo, como ha estudiado Jean Cross Newman⁴⁰, y contribuye a crear un clima familiar enrarecido en el que las tensiones y frustraciones de los personajes emergen con facilidad.

Los otros dos personajes femeninos de la familia aparecen con rasgos positivos. Paula, aunque es el personaje menos trazado de la obra, lucha por mantener a su hombre, si bien tal determinación le lleva a reconocer las miserias de Leandro:

PAULA: “Las dos sabemos lo duro que es luchar por un hombre...” (p. 93).

La otra es Mónica, la cual, como otros personajes jóvenes de Buero, encarna la inocencia que cree en la esperanza de un mundo mejor. Es la más sincera cuando llora “con fuertes gemidos” que incluso sorprende a sus padres. Quiere “despertar” a su tío y es la única que considera a Amalia como un pariente, al llamarle de “tía”, aunque se enfada con ella porque, en un momento dado, cree que no siente de verdad que se esté muriendo:

MÓNICA: "...tú tampoco lo sientes. El tío está solo, y tú te dedicas aquí a charlar, en vez de atenderle y besarlo..." (p. 57).

Sufre amenazas y malos tratos de sus padres, y es obligada a la vergüenza de pedir dinero a su tío. Siente una falta de afecto inmensa:

MÓNICA: "Y por eso me gustaba llamarte tía: porque muchas veces he pensado que, en realidad...(baja la cabeza) yo no tenía familia..." (p. 57).

Como señala Magda Ruggeri, "E' la sola a non essere venuta per un interesse personale e tanto meno per il denaro da ereditare. Non è casuale che sia lei che alla fine apre le tende e fa entrare nella casa il chiarore dell'alba, immagine muliebre, in cui si proietta liberamente lo stesso puro amore de Amalia".⁴¹

Sin embargo, como quiere verdaderamente a Mauricio y a Amalia, al final obtiene como recompensa la compañía: es la única que se queda con Amalia cuando todos los demás marchan.

Tal y como advierte Iglesias Feijoo, hay que considerar a Mauricio como un personaje más: "no aparece en el escenario, pero su presencia o, mejor, la de su cadáver en la habitación de al lado se convierte en una obsesión constante para los personajes y los espectadores"⁴². De él se nos indica que no se trataba con su familia -excepto con su hermano Mateo, el cual no aparece físicamente en la obra-, pero que había dispuesto todo para que al ser más inocente de sus allegados, su sobrina Mónica, tenga un futuro mejor. Este Mauricio, pintor⁴³, que había triunfado como artista, recuerda mucho al Carlos Ferrer Díaz de *Las cartas boca abajo*, personaje también ausente y un tanto mitificado en la obra. Ambos son capaces de inspirar amor en las mujeres que encuentran y ambos son, en cierto modo, los espejos en que los demás ven reflejados sus frustraciones y anhelos.

4. LAS UNIDADES DRAMÁTICAS

En *Madrugada*, se respetan las tres unidades clásicas, hasta un extremo virtuosista y sorprendente. Toda la acción dramática, lineal, está presidida por un reloj que marca, simultáneamente, el tiempo real y el tiempo de la acción dramática, cronometrando también el tiempo del descanso. Y el final de la obra coincide exactamente con la hora que, en realidad, ese reloj ha de marcar. Es todo ello un alarde de técnica, por parte de Buero, siempre abierto a la experimentación, y recuerda a una estructura más cinematográfica que dramática, en palabras de Pérez Minik.⁴⁴

Buero coloca un gran reloj frente a frente al público, para que lleve cuenta del tiempo que pasa y, de esa manera, haga propia la angustia de Amalia cada vez que dirige su mirada a las manecillas.

La importancia del tiempo está subrayada por el hecho de que los personajes se refieren a él de forma ansiosa. Son las cuatro y cuarto y a las seis vendrán los de la funeraria a recoger el cadáver de Mauricio:

“AMALIA: ¡Tienen que hablar! (*Pasea nerviosa*) Tienen que hablar antes de las seis...si, por ejemplo, a eso de las cinco y veinte todo estuviese igual...entrarás otra vez” (p. 20).

Anteriormente, en una intervención precedente, Amalia ya había fijado otro horario:

“AMALIA: “A eso de...las cinco menos cuarto, sí...vendrás y me dirás ‘Señora, don Mauricio se ha movido’” (p. 20).

No es Amalia la única preocupada por el tiempo, también Lorenzo, el más sagaz de sus contrincantes, comprende la situación enseguida:

“LORENZO: Esperará lo más que pueda para descubrir lo que le interesa. Y como aquí no parece haber muchas ganas de decírselo, esto será un forcejeo que va a durar. Cuanto más dure, mejor para vosotros y peor para ella, porque él puede morir. Es una lucha contra reloj (*lo señala con la cabeza*). Ella quisiera que no anduviese, y vosotros, que marchase muy deprisa.” (p. 44).

O como dirá cuando planea el asesinato de Mauricio:

“LORENZO: No hay tiempo que perder; el reloj ha empezado a correr también para nosotros.” (p. 82).

El reloj actúa casi como un personaje, pues da la hora para marcar el paso del tiempo que le queda a Amalia para resolver su problema. Así, al final del acto primero:

“AMALIA: Ahora iré [...] (*Cierra los ojos. Luego, con trabajo, cruza lentamente hacia el comedor. Antes de llegar, el reloj comienza a dar la hora. Son las cinco en punto. Amalia se vuelve y lo mira, sobresaltado, escuchando, llena de temor, las cinco campanadas.*)”

Es destacable, por tanto, el enorme carácter simbólico que representa el reloj en la obra, funciona como una fatalidad que enreda a los personajes y los precipita en sus acciones, ya sea en la perentoria y acuciante necesidad de saber de Amalia, como en el intento de crimen de Lorenzo.

Con respecto al espacio dramático, ya se ha indicado más arriba que *Madrugada* pertenece a la primera etapa en la producción de Buero Vallejo, denominada realista o naturalista, caracterizada por la verosimilitud, el ilusionismo dramático, el seguimiento de las unidades dramáticas y el espacio concebido como reproducción de un lugar real. Es un teatro al estilo del de Ibsen o Pirandello, en el que las obras están configuradas sobre el

principio de ilusión escénica dentro del escenario, de modo que se aplica sobre él la “cuarta pared” del público.

Toda la acción transcurre en la casa de Mauricio y en el escenario se reproduce el salón, con tres puertas, una al chaflán, que da pie a que los personajes entren o salgan de la casa, otra a la izquierda, que da al comedor, y otra a la derecha, que da al gabinete, que a su vez comunica con la alcoba donde se encuentra Mauricio. No hay cambio de decorados, en los dos actos de los que consta la obra.

Este tipo de decorado, tal y como advierte Giuliano⁴⁵, era muy habitual cuando empezó Buero a escribir sus obras, y el motivo era las razones económicas que exigían los empresarios: un solo decorado para toda la acción y el menor gasto posible. Sin embargo, Buero, incluso con estas limitaciones, va a ser capaz de abordar aspectos proscritos por el realismo, como el tema onírico (*Aventura en lo gris*), el mítico (*La tejedora de sueños*), el literario (*Casi un cuento de hadas*), o la innovación de usar como decorado la escalera de *Historia de una escalera* o la azotea de *Hoy es fiesta*.

Podemos, además, advertir que el realismo de Buero es muy *sui generis*, en el sentido de que incorpora habitualmente elementos simbólicos, por lo que se le ha llamado acertadamente “realismo simbólico”. Como apuntan Iglesias Feijoo y Mariano de Paco⁴⁶, tanto la escalera de su primera obra como las grietas amenazadoras de *Las cartas boca abajo*, el paisaje de *La Fundación* o los reflejos irisados del agua en *Lázaro en el Laberinto* son elementos concretos que alcanzan a más profundos niveles. Es decir, hay más cosas en la realidad de las que aparecen en la superficie; la realidad es más compleja y no se puede limitar a lo visible.

Hemos visto anteriormente el papel simbólico que desempeña el reloj, que domina el escenario, pero no es el único elemento simbólico en la obra. La propia casa representa la riqueza, el patrimonio al que aspiran los familiares de Mauricio. Como se presenta ya en la primera acotación:

“La casa del pintor Mauricio. Los estudios se encuentran en el piso alto; en la planta baja se distinguen las diversas habitaciones donde se vive, en una de las cuales nos encontramos. Es un lujoso saloncito, decorado con personal buen gusto [...]” (p. 15).

Una casa grande, en cuyo salón, tal y como se nos indica a continuación, hay profusión de cuadros y dibujos de Mauricio, que le han dado mucho dinero. Hay, efectivamente, alusiones al deseo de poseer la casa, por parte de los familiares, de forma explícita:

“DÁMASO: Mi mujer quiere decir que el papel de señora de la casa tal vez empieza a no convenirle.” (p. 34).

O más adelante:

“DÁMASO: Lamento tener que recordarle que hemos venido aquí por derecho propio, y que nadie, fuera de nosotros, está autorizado a permanecer a la cabecera de ese moribundo...Tendrá usted que abandonar la casa.” (p. 34).

La casa es motivo de codicia por parte de los personajes, de modo que el desenlace no puede ser más lógico, al final del acto II:

“AMALIA: Un silencio por el que me recobra...desde el otro lado de la muerte. (*Breve pausa. Abre los ojos y se revuelve, vibrante*) ¡Y ahora, fuera de mi casa!” (p. 91).

El espacio, por tanto, desempeña un papel mucho más importante que el de simple decorado, como ya se observa en *Madrugada* y en otras obras de su etapa más realista. En obras como *En la ardiente oscuridad*, *Música cercana*, y, muy especialmente, en *La fundación*, se proyecta una imagen de prisión que trasciende el propio texto al hacer alusión más o menos explícita a la situación de penuria y falta de libertad de muchos españoles en la época franquista.⁴⁷

El propio Buero era perfectamente consciente de todas las posibilidades que se le abrían, y tal y como indica en el “Comentario” a *Madrugada*: “Creo que en el teatro cabe todo y que ninguna técnica puede rechazarse como declaradamente antiteatral desde el momento en que, dentro de todas y cada una de ellas, se han escrito obras perdurables de la escena”⁴⁸. Tal consideración, como advierte Díez de Revenga, está puesta en práctica a lo largo de la obra de Buero Vallejo, ya que podemos encontrar obras desde el punto de vista técnico tan distintas como *Madrugada* y el *Sueño de la razón*. Para Torrente Ballester, Buero aprovechó, como experimentador, todas las posibilidades escénicas posibles, pero no por moda estética o escuela, sino porque unas u otras sirven al caso presente. Es decir, según Torrente Ballester, “el principio subordinante de todos los elementos del teatro de Buero es su significación ética”⁴⁹.

De este modo, en *Madrugada* le interesa usar a Buero usar una técnica más o menos tradicional, con un salón como decorado, en el mejor estilo de teatro aburguesado, de Benavente, pero esto es así porque le interesa subrayar temas tradicionales: los conflictos familiares y la deshumanización que se produce en las personas por la codicia del dinero.

5. LOS DIÁLOGOS Y LAS ACOTACIONES

La gran importancia que Buero le concede a la función pública y social del teatro ha determinado, en gran parte, que se hayan dedicado tantos estudios a consagrar el teatro de Buero Vallejo desde los aspectos temático-sociales, dejando a un lado la dimensión formal del teatro. No obstante, si se analiza bien, esa concepción del teatro como un espejo de los problemas de su

tiempo no implica menoscabo alguno en la creencia de que el teatro también puede ser percibido en su faceta más estética.

De hecho, la crítica le ha solido reconocer este mérito a Buero: el de considerar la obra de teatro como una pieza literaria. Bonnin Valls acierta al subrayar que la importancia que para Buero Vallejo tiene el diálogo, la lengua. Usa un castellano perfecto y literario, pero que no deja de ser expresivo y normal por ello: “no podemos hablar de lirismo; su lengua es normal; a veces de un coloquialismo -no vulgarismo- correcto, y muy expresivo”.⁵⁰

Veamos algunos ejemplos, al principio de la obra:

“AMALIA: Daría la vida por saber que él también me oye. Antes, cuando me ponía estas joyas y... este disfraz, me *desplomé*⁵¹ sobre él, lloré y lo besé muchas veces” (p. 21).

“AMALIA: Cuando nos hemos quedado solos, he tratado de aclarar...Era difícil. No se podía caldear en unos minutos la frialdad de tantos meses. Y, además, estaba el *pudor*. La vergüenza de tocar un punto tan espinoso” (p. 23).

“AMALIA: ¡Ahora o nunca! Hoy puedo *aturdirlos* con un golpe que no los deje pensar” (p. 24).

Es un diálogo perfectamente inteligible para el lector / espectador, en el que se puede reconocer la amalgama de lo coloquial o estándar con lo literario, en un uso muy acertado.

Como ha indicado Doménech⁵², esta tendencia de Buero al lenguaje sencillo de fácil comunicación se hace particularmente notorio en la etapa realista-naturalista a la que pertenece *Madrugada*, y cobra especial vibración popular y colorista en sus obras más sainetescas y costumbristas (*Historia de una escalera. Hoy es fiesta*). En cualquier caso, hay que matizar que Buero alcanza esa sencillez a partir de una esforzada elaboración, y esto se advierte en ocasiones cuando el artificio se descubre a la mirada del lector / espectador, como ocurre en algunas de sus obras más simbolistas.

Como se ha destacado en numerosas ocasiones⁵³, en Buero Vallejo cobran una importancia esencial las acotaciones, introducidas por el autor con un despliegue de minuciosidad y detallismo, influenciado sin duda por su afición a la pintura. El texto es para Buero una *mise en scène écrite* de forma que el propio deviene una especie de director implícito. Efectivamente, las acotaciones cuidan de indicar hasta el más pequeño detalle de todo lo que debe transcurrir en el escenario, sin ni siquiera olvidar la expresividad de los gestos. Observémoslo con un ejemplo en *Madrugada*:

“LEANDRO (*Muy cerca de ella*) [...] Lo he hecho porque yo te quiero: yo sí te quiero...(Amalia se separa, brusca, hacia el gabinete cuya puerta mira muy alterada. Luego le mira a él, con ojos que se

ablandan sin querer. Leandro se acerca y le toma una mano, que ella le abandona. Aproxima su rostro al de ella. ¿Va a besarla? La idea cruza tal vez por la cabeza de los dos. Pero Amalia se sobrepone poco a poco. Su boca se contrae con decisión. Una furtiva mirada al gabinete denuncia el recuerdo y la presencia en su ánimo de Mauricio.) (pp. 60 y 61).

De este modo, las acotaciones colaboran activamente a desentrañar el significado íntegro del texto. Buero Vallejo no concibe un texto leído, sino un espectáculo, y despliega a través de las acotaciones las señales y signos para construir una representación. Como ya indicó el propio Buero, refiriéndose al proceso de creación de su obra dramática: “Yo he sido un autor que siempre he acotado muchísimo, hasta la saciedad, porque siempre vi el texto en función de su representación”.⁵⁴

6. RECAPITULACIÓN Y CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, desarrollado en dos partes, hemos ido destacando distintos aspectos de *Madrugada* que se relacionan coherentemente con cada uno de los *leit-motiv* de la producción dramática de Buero Vallejo, por lo que creemos que *Madrugada* merece mayor atención por parte de la crítica y una renovada edición.

Lo más original de esta obra es, seguramente, el modo en que se presenta la fábula, en forma de trama policíaca. Sin embargo, es sólo una estructura aparente, ya que el deseo de búsqueda de la verdad, por parte de la protagonista, la asemeja a otros grandes personajes buerianos en sus móviles. El compromiso ético, que apuesta por el amor como valor supremo frente a la codicia por el dinero, se encuentra, asimismo, de forma plena o parcial en el corpus bueriano, y trata siempre de encontrar la aprobación del público asistente, en forma de catarsis. El final de la obra, pese a que aparentemente se trate de una victoria de la protagonista, esconde una tragedia personal: la ausencia del ser amado, con lo que se puede parangonar a Amalia con otras figuras trágicas que sucumben en el teatro de Buero, si bien siempre se deja al público la esperanza de intentar evitar los errores cometidos en escena. La victoria moral de Amalia colabora a cimentar esa esperanza en los espectadores.

Madrugada se configura, lo mismo que otras obras de Buero, en una vía intermedia entre el realismo conservador y la literatura más abiertamente comprometida o del *engagement*. El gran éxito de público permite afirmar con rotundidad que Buero acertó plenamente con esta obra que es capaz de enseñar las miserias morales de las personas de la España de la posguerra y, al mismo tiempo, entretener y agrandar al público, evitando los problemas con la censura o con los empresarios del teatro. *Madrugada* fue un claro ejemplo del teatro “posibilista” que propugnaba el propio Buero.

Con respecto a los personajes, la totalidad de los que aparecen en *Madrugada* continúan las líneas de humanización que Buero dispensa a sus personajes: evita maniqueísmos y esquematizaciones, les otorga de una capacidad de autocrítica y les dota de contradicciones internas que los convierte en entes complejos. Junto con Amalia, movida por la pasión por la verdad, aparece el personaje de Dámaso, el cual sufre en la obra una auténtica catarsis y es, quizás, el personaje más logrado.

La brillantez de Buero se manifiesta en su afán constante de experimentar con las cuestiones formales de su teatro, sin alterar, por ello, el contenido moral de sus obras. La perfecta cohesión de las unidades dramáticas en *Madrugada* hay que entenderla como un ejercicio de experimentación y virtuosismo técnico, el cual, no obstante, cumple asimismo un cometido funcional, como símbolo del tiempo que fluye, tema destacado en *Madrugada* y, en general, en muchas obras de Buero. Ocurre lo mismo con el espacio, realista básicamente, pero con un valor simbólico propio que coadyuva a discernir los contenidos morales que Buero quiere transmitir: el salón y la casa como objeto de codicia, como prisión, tal vez, de los personajes que discuten en su interior.

La lengua empleada por Buero es un castellano riguroso, que combina la elegancia literaria con la aparente sensación de espontaneidad. Buero rehuye el lenguaje de germanías o los vulgarismos buscados y nos muestra un lenguaje que, sin dejar de ser entendido por todos, posee suficiente riqueza y buen gusto literario.

Se destacan también las acotaciones, que aparecen de forma profusa en la obra y que son elaboradas con el máximo rigor; en ellas aparece, más que el literato, el hombre de teatro que es Buero, que escribía sus obras siempre en función de su representación.

En definitiva, creemos que *Madrugada*, sin estar tal vez entre las mejores obras de Buero, cuenta con suficientes méritos propios para que sea rescatada del olvido en el que parece estar sumida.

Notas:

[1] El mismo Buero afirmará en 1972, a propósito de *Madrugada*, que “es una obra que hoy no estimo demasiado, aunque no la desprecio”. Vid. IGLESIAS FEIJOO, Luis: *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982, p. 133.

[2] Usamos la terminología semiológica establecida por María del Carmen Bobes: cfr. BOBES NAVES, María del Carmen: *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.

[3] Vid. GIULIANO, William, *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, New York, Las Américas, 1971, pp. 99-100.

- [4] TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968 (2ª ed.), p. 591.
- [5] GUERRERO ZAMORA, Juan: *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flores, 1967, Vol. IV, p. 101.
- [6] FEIJOO, Luis Iglesias: *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, cit., p. 134.
- [7] RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, EPESA, 1973, p. 185. Se podrían citar otros tantos autores que, en sus estudios sobre Buero, apenas dedican alguna que otra línea a *Madrugada*.
- [8] BOREL, Jean-Paul, *El teatro de lo imposible*, Madrid, Guadarrama, 1966, p. 227.
- [9] PAJÓN MECLOY, Enrique: *El teatro de Antonio Buero Vallejo, marginalidad e infinito*, Madrid, Fundamentos, Espiral Hispanoamericana, 1991, pp. 48-49.
- [10] VERDÚ DE GREGORIO, Joaquín: *La luz y la oscuridad en el teatro de Buero Vallejo*, Barcelona, Ariel, 1977, p. 237.
- [11] PAJÓN MECLOY, Enrique: *Buero Vallejo y el antihéroe. Una crítica de la razón creadora*, Madrid, 1986, p. 159.
- [12] Todas las citas textuales que iremos exponiendo pertenecen a la edición del 1983: BUERO VALLEJO, Antonio: *Madrugada. Aventura en lo gris*. Barcelona, Orbis, 1983.
- [13] IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 35.
- [14] IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Un soñador para un pueblo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. 10.
- [15] Vid. GÓMEZ TORRES, Ana: “Para la definición del concepto de tragedia en la dramaturgia de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.) *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 214.
- [16] Para un estudio de conjunto del teatro de la época, vid. OLIVA, César: *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.
- [17] IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1994, vol. I, p. XXIV.

- [18] TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: “Nota de introducción al teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de: *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984, p. 36.
- [19] Vid. GARCÍA PAVÓN, Francisco: *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus, 1962, p. 135.
- [20] Buero Vallejo teorizó sobre su propia producción y, más concretamente, sobre la tragedia, como ha estudiado ampliamente el profesor Mariano de Paco; para una síntesis de la cuestión, vid. PACO, Mariano de: “Buero Vallejo y la tragedia”, *Anthropos*, 79, dic. 1987.
- [21] RUIZ RAMÓN, Francisco: *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 338-339.
- [22] Gonzalo Sobejano habla de la “muerte” de la tragedia en Buero, mientras que Pajón Mecloy extrae toda una filosofía de la esperanza en Buero. Vid.: SOBEJANO, Gonzalo: “Buero Vallejo ante la muerte de la tragedia”, en PACO, Mariano de y DÍEZ REVENGA, Francisco Javier (eds.): *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, pp. 269-286, y PAJÓN MECLOY, Enrique: “Buero Vallejo o la filosofía que vendrá”, *ibidem*, pp. 165-186.
- [23] EDWARDS, Gwyne: *Dramaturgos en perspectiva. Teatro español del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1989 (Traducción española de A. R. Bocanegra), p. 246.
- [24] BONNIN VALLS, Ignacio: *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores*, Barcelona, Octaedro, 1998, p. 48.
- [25] IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Buero Vallejo: un teatro crítico”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.) *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 82.
- [26] Vid. PACO, Mariano de: “El ‘realismo’ en el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de (ed.): *De re bueriana (sobre el autor y las obras)*, Murcia, Universidad, 1994, p. 59.
- [27] DOWD, Catherine Elizabeth: *Realismo trascendente en cuatro tragedias sociales de Antonio Buero Vallejo*, Valencia, Estudios de Hispanofilia, University of North Carolina, 1974.
- [28] MOLERO MANGLANO, Luis: *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 94.
- [29] IGLESIAS FEIJOO, Luis: “Tres etapas en el teatro de Buero Vallejo”, en YNDURAIN, Domingo: *Historia y crítica de la literatura española (época contemporánea, 1939-1980)*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 587-592.

[30] SALVAT I FARRÉ, Ricard: “Buero desde la representación escénica”, *Anthropos*, 74, dic. 1987.

Notas 2º

[31] DOMÉNECH, Ricardo: “La visión trágica de Buero Vallejo”, en YNDURAIN, Domingo: *Historia y crítica de la literatura española (época contemporánea, 1939-1980)*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 585.

[32] ELIZALDE, Ignacio: *Temas y tendencias del teatro actual*, Madrid, Cupsa, 1977, p. 190.

[33] RUGGERI MARCHETTI, Magda: “La mujer en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, *Anthropos*, 79, dic. 1987.

[34] SERRANO, Virtudes: “Las nuevas mujeres del teatro de Antonio Buero Vallejo”, *Monte Arabí*, 23, 1996.

[35] DOMÉNECH, Ricardo: *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*. Madrid, Gredos, 1993 (2ª ed.), p. 81.

[36] La soledad se perfila como leit-motiv en la mayor parte de protagonistas del teatro de Buero, ya sea por sus limitaciones físicas o mentales (ciegos, sordos, enajenados...) ya sea por su incompreensión por los demás o por su final desdichado. Vid. DIXON, Víctor: “La irremediable soledad humana en el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de y DÍEZ REVENGA, Francisco Javier (eds.) *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, pp. 23-38.

[37] IGLESIAS FEIJOO: *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982, p. 135.

[38] RUGGERI MARCHETTI, Magda: *Il teatro di Antonio Buero Vallejo o il processo verso la verità*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 24.

[39] GIULIANO, William: *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*, New York, Las Américas, 1971, p. 149.

[40] NEWMAN, Jean Cross: “El fracaso de la figura paterna en el teatro de Antonio Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 196.

[41] RUGGERI MARCHETTI, Magda: *Il teatro di Antonio Buero Vallejo o il processo verso la realtà*, cit., p. 27.

[42] IGLESIAS FEIJOO, Luis: *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, cit., p. 138.

- [43] En este breve artículo no nos es posible analizar la enorme trascendencia que ocupa la pintura, como tema y como factor biográfico, en la producción de Buero. Para una visión de conjunto, Vid.: OLIVA, César: “La pintura en el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de y DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (eds.) *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, pp. 131-148.
- [44] PÉREZ MINIK, Domingo: *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 388.
- [45] GIULIANO, William, *op. cit.*, p. 151.
- [46] IGLESIAS FEIJOO, Luis y PACO, Mariano de: “Introducción”, en BUERO VALLEJO, Antonio: *Antonio Buero Vallejo. Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, p. XI. Puede consultarse también: PACO, Mariano de: “El realismo en el teatro de Buero Vallejo”, *De re bueriana (sobre el autor y las obras)*, Murcia, Universidad, 1994, pp. 51-66.
- [47] Vid. HALSEY, Martha T. “Espacio y visión dialéctica en el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de y DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (eds.) *Antonio Buero Vallejo dramaturgo universal*, Murcia, Caja Murcia, 2001, p. 53.
- [48] Vid. DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: “La técnica funcional y el teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de: *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984, p. 149.
- [49] TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: “Nota de introducción al teatro de Buero Vallejo”, en PACO, Mariano de: *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984, p. 36.
- [50] BONNIN VALLS, Ignacio: *El teatro español desde 1940 a 1980. Estudio histórico-crítico de tendencias y autores.*, Barcelona, Octaedro, p. 47.
- [51] El subrayado en esta cita y las siguientes es nuestro.
- [52] DOMÉNECH, Ricardo: *El teatro de Buero Vallejo*, *op. cit.*, p. 52.
- [53] Vid., por. ej., OLIVA, César: *El teatro desde 1936*, *cit.*, p. 236; o ABUÍN, Ángel: *El narrador en el teatro. La mechación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidad, 1997, capítulo III.
- [54] Vid. MORALEDA, Pilar: “La función de las acotaciones en el teatro de Buero Vallejo”, en CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (dir.): *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 300.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

