



Texto y recepción de *Jueces en la noche*, de Buero Vallejo

Juan Pedro Sánchez Sánchez

[Localice en este documento](#)

Resulta ya clásico en los ambientes críticos del teatro español el debate sobre la influencia de la censura en la forma de escribir de los autores. Para unos, con la llegada de la democracia, el autor se ha visto perjudicado en su eficiencia creadora a pesar de no encontrarse con las restricciones que imponía la censura en años posteriores, años que paradójicamente proporcionaban resultados muy óptimos.¹

Para otros, la escasa valía del teatro de la democracia se debe a un proceso general de deterioro de la cultura en general, cualquiera que sea la disciplina que tratemos.

Con Buero Vallejo ha podido pasar algo parecido. Su teatro en la democracia ha sido visto como demasiado oportunista, demasiado evidente en sus planteamientos y con la falta de dialéctica que poseían sus anteriores obras. El presente estudio se va a centrar en el análisis de *Jueces en la noche*, obra estrenada en 1979 y que recibió una crítica adversa en casi toda la prensa del momento. Pasados unos años, quizás la obra posea más aciertos que en su época; en cualquier caso, el análisis que sigue quiere mostrar que, aunque no es una de las mejores obras de Buero, posee muchos de los elementos de la dramaturgia bueriana, tanto desde el punto de vista textual como desde el punto de vista escénico. Aspectos como el de la ausencia de censura nos van a mostrar cómo el autor se decide por formas y modos que antes debía evitar y ahora no desdeña. En cualquier caso, el análisis estudiará aspectos de construcción del texto y la puesta en escena de esta obra; para ello nos basaremos en la crítica especializada del autor y en la opinión de la prensa cuando se estrenó la obra.

Por otro lado, las comparaciones de *Jueces en la noche* con *La Fundación* obedecen a la necesidad de mostrar cómo cambia el teatro del autor desde la dictadura a la democracia; el hecho de elegir esta obra carcelaria se debe a la cercanía entre ambas obras (seis años de la escritura de una a otra)², a las similitudes en algunos aspectos (similitudes que cambian bajo lo que creemos se debe a la ausencia o presencia de censura) y a que son dos obras de tema político (también tratado de distinto modo).

ASPECTOS TEXTUALES.

Con la llegada de la democracia, Buero Vallejo rompe con ciertas vaguedades de algunas de sus obras anteriores y localiza más concretamente el lugar de la acción. Así, mientras una obra como *La Fundación* (estrenada en 1974) se desarrollaba "En un país desconocido", la obra que analizamos se representa "En la capital del Estado y en nuestro tiempo". La desaparición de la censura le permite este giro que no es más que una localización inequívoca del conflicto para que el espectador, concretamente el espectador español, tome conciencia de los hechos que se van a describir.

Desde esta perspectiva, Buero Vallejo ha unido dos constantes que solían aparecer separadas en su anterior teatro su anterior teatro: por un lado, va a

abordar un tema histórico y político como en varias de sus obras históricas (*La detonación*, *El sueño de la razón*), por otro lado, los personajes protagonistas no son personajes históricos reales (como Larra, Goya, etc.), sino que son personajes ficticios, nombres inventados que encubren a personas reales de la época³ (como los personajes de *La Fundación* o de *Madrugada* o de *Historia de una escalera*). Es decir, se trata un tema histórico y político con unos protagonistas que son anónimos. La cercanía de los hechos que se tratan hace que Buero Vallejo se autocensure ya que los protagonistas de la obra no son personajes históricos reales, sino ficticios, pero a la vez, sí rompe con la censura al abordar directamente temas tan candentes en la época como el terrorismo y la dudosa actitud democrática de algunos gobernantes. Tal es el planteamiento inicial de Buero en *Jueces en la noche*.

Al adentrarnos en la obra, observamos que Buero Vallejo no olvida efectos que ya utilizó en otras obras suyas anteriores. Así ocurre con el llamado "efecto inmersión" que llevó a su máximo extremo en *La Fundación*. Allí, el espectador veía la realidad imaginada por uno de sus personajes, Tomás, realidad que se iba desvelando a medida que los otros personajes de la obra le recordaban aspectos pasados; esto también se producía gracias al cambio progresivo del decorado, de tal forma que acciones y palabras de personajes eran apoyadas por los cambios en del inmobiliario del escenario. Y todo ello ante un espectador que veía con los ojos de uno de los protagonistas de la obra, Tomás.

En *Jueces en la noche*, también se produce un "efecto inmersión", ya que el espectador ve la realidad que está viendo, en este caso soñando, el protagonista Juan Luis. Sin embargo, pronto se rompe este efecto y se pasa a la vigilia sin una razón que lo motive más que el mero hecho de un salto temporal. Aquí, ya no hay una consecuencia que nos motive el cambio de un estado a otro más que la presencia de la implacable mano del autor, que es quien a lo largo de la obra alternará los estados oníricos con los reales del protagonista. En este sentido, en la trama de la obra se observa demasiado la mano arbitraria del autor para sorprender con el "efecto inmersión" inicial y, luego, alternar vigilia y sueño; de hecho, se aprecia que las cuatro partes en que la obra se divide (pues cada acto posee dos cuadros) incluyen sendos sueños, de los que sólo el primero ya reseñado se incluye al principio del cuadro.

Nuevamente podemos acudir a *La Fundación* para observar semejanzas entre el tratamiento del personaje de Tomás y el de Juan Luis. Tomás imagina una realidad maravillosa que es bombardeada por dos flancos: desde su propia mente imagina una novia que no es sino un desdoblamiento de su personalidad que se enfrenta y opone a lo que Tomás piensa:⁴

TOMAS: ... ¿Qué mejor destino? Si yo fuera un ratoncito lo aceptaría.

BERTA: (*Lo mira enigmática.*) No. (*Breve pausa.*) Tú eres un ratoncito y no lo aceptas.

TOMAS: (*Inmutado.*) A veces no te entiendo.

(*La Fundación*, p. 48)

Desde el lado exterior, los otros presos muestran poco a poco la realidad ante la que se encuentran, la celda en la que están reclusos todos ellos.

Con el personaje de Juan Luis hace ocurre algo parecido: desde el interior de sus sueños, los personajes que observa no son sino desdoblamientos de sus pensamientos de aquello por lo que se debate:

JUAN LUIS: (*Se acerca al veladorcito*) ¿Y vosotros sois mis jueces?

VIOLIN: Nadie te juzga salvo tú mismo.

(*Jueces en la noche*, p.127)

Fuera de su mente, personajes como Cristina y Ginés Pardo influyen en el ánimo de Juan Luis y en sus decisiones, unas veces declarándose democrático, otras veces justificando la violencia.

Como puede observarse, ambos personajes (Tomás y Juan Luis) están cortados por parecido patrón, sin embargo, aparece una gran diferencia que marca una obra escrita en la dictadura y otra escrita en la democracia: si con Goya se podía decir "todos sordos" y con Tomás "todos alienados", no se puede generalizar de igual modo con el personaje de Juan Luis diciendo "todos corruptos" o "todos culpables". La gran diferencia es que el mensaje que transmitía Buero en la dictadura era un mensaje que recaía en los espectadores de manera inmediata, pues eran la extensión de la obra a la vida real, lugar donde el espectador es protagonista⁵. Pero en *Jueces en la noche*, el espectador no forma parte de ese "todos corruptos" como formaba parte de aquel "todos alienados", ya no existe la respuesta del público en la vida real, porque el autor la ha dado en la obra, ya no existe "conciencia trágica".⁶

Mientras en *La Fundación* el espectador debe responder tras la representación si los presos son ejecutados y reflexionar sobre la conveniencia o no de los actos por ellos hechos, en *Jueces en la noche* todo aparece resuelto para el espectador: sabe que Julia ha sido "ascendida a los altares" por su arrepentimiento y que Juan Luis ha sido denostado por unos jueces que en el fondo son él mismo. Ya no hay implicación posterior del espectador en la vida real porque la obra no hace referencia directa hacia él (sólo de forma indirecta, pues el espectador puede analizar la obra posteriormente, pero sin la actitud participativa que Buero postula en otras).

Uno de los valores que posee *Jueces en la noche*, acentuado con el paso del tiempo, es el carácter de universalidad que representan algunos de los aspectos de la obra⁷. El mensaje casi eterno que se desprendía de *La Fundación*, de que después de esta prisión hay otras más, no tenía ningún matiz político o ideológico, era un mensaje moral y ético lejano de cualquier

partidismo. Con *Jueces en la noche*, el mensaje resulta más ambiguo: por un lado podemos hablar de un modo más generalizador y considerar que trata de los peligros en los que se puede ver envuelto el interior de cualquier sistema democrático; por otro lado, la referencia explícita a unos hechos tan contemporáneos podría perjudicar esa aureola universal que tenía el mensaje de otras obras de Buero. Lo que sí es cierto es que aquellos valores y problemas que se observaron en 1979 son aplicables, con ciertas variaciones a la sociedad española de estos últimos cuatro o cinco años. Por ello, la universalidad del tema de la corrupción o de pertenencia a grupos de ideologías extremistas se ha hecho patente en casos como el italiano y el francés, pero desde luego que en ningún otro como el de España: en la actualidad el problema del terrorismo se sigue resolviendo por medios antidemocráticos mediante órdenes de altos cargos del Estado (Cristina dice en un momento dado: "Tú no conoces el espanto ante hombres que, de pronto, ves que son monstruos... Los peores terroristas, porque el poder los respalda". Pág. 88). La escena en la que Juan Luis (alto cargo estatal) empuña un arma con la cabeza encapuchada recuerda terriblemente a casos de 1979, pero también a casos que se han destapado a la luz pública recientemente.⁸

Cuando analizamos la elaboración de la trama de *Jueces en la noche* observamos que aparecen ciertas situaciones demasiado extremas y poco verosímiles, donde los hechos no se deben a acontecimientos antes apuntados, sino que aparecen por obra y gracia del autor, en estos casos, demasiado omnisciente. Uno de esos momentos es la casualidad de coincidir en el mismo bar y a la misma hora Juan Luis y su antiguo compañero Ginés Pardo; este hecho es importante porque va a desencadenar todos los sucesos posteriores (suicidio de Julia al conocer la verdad sobre su esposo y Ginés, atentado terrorista, etc.). Por otro lado, no resulta muy convincente que Cristina sepa la turbulenta identidad de Ginés gracias a un amigo común que iba a la facultad con ellos, amigo que no aparece nunca en la obra para corroborar las palabras de Cristina y que es un artificio demasiado fácil y poco valioso que el autor se saca de la manga para explicar y confirmar los pensamientos de Cristina y las indecisiones de Julia. Evidentemente, estos hechos perjudican notablemente a la verosimilitud de los hechos, ya que no están basados en una relación causa-efecto, sino en la libertad demasiado extrema del autor para justificarlos.

Por otro lado, también referido a la elaboración del texto, se incluyen elementos con un intento de darlos algún valor que luego vemos que no posee. Es el caso de la cajita que Juan Luis regala a Julia por su aniversario, cajita de la que se nos oculta su contenido al principio de la obra para luego saber al final de la misma que no posee nada, hecho que no tiene ninguna significación, ni valor nuevo que aporte algún dato importante, es decir se quiere crear una expectación con esa cajita al ocultarnos su contenido, pero al revelarnos lo que tiene no nos aporta información nueva que cambie parte del planteamiento inicial (en *La Fundación*, la presencia de un muerto en la celda no sólo se debe a que los otros prisioneros pueden disfrutar de su comida, sino que además forma parte del plan de Asel para que sean

trasladados a unas celdas especiales, como castigo, desde las que podrán planear mejor la fuga).

Como efecto visual y teatral resulta muy acertada la escena en la que se simultanean dos espacios del escenario: en uno hablan Juan Luis y Don Jorge, en el otro, Julia y Cristina; lo valioso de la escena se basa en que los diálogos de ambos grupos se complementan, ya que aquello que defienden los hombres (la mano dura, etc.) es corroborado por Cristina ante la sorpresa de Julia (ver páginas 87-91).

Como conclusión, señalar que Buero recurre en esta obra a voces extrañas que ambientan el carácter misterioso de los sueños de Juan Luis, efecto que también utiliza en *La Fundación* cuando se oyen las voces de los presos o en esas voces imaginadas por Goya en sus sueños monstruosos. Por lo tanto es un efecto que sirve para ambientar lugares que en un principio se nos muestran privados y reservados, pero que luego observamos como parte de un ambiente social más amplio, necesario para dar mayor realismo a las obras.

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA.

Jueces en la noche se estrenó el 2 de octubre de 1979 en el Teatro Lara de Madrid, bajo la dirección de Alberto González Vergel y el espacio escénico de Álvaro Valencia. Los intérpretes principales fueron Francisco Piquer en el papel de Juan Luis Palacios, Marisa de Leza como su esposa Julia, Victoria Rodríguez en el papel de Cristina, Fernando Cebrián como Ginés Pardo y Andrés Mejuto como Don Jorge. La obra estuvo en cartel durante diez semanas con aproximadamente 120 representaciones.

Uno de los primeros reproches que se hace a esta obra de Buero Vallejo es la presencia de dos bandos bien diferenciados, descritos con la tipología por la que comúnmente se los conoce:

"Un retrato de esta España dividida con unas derechas malísimas y una izquierda celestial, angelical, si se me permite tales adjetivos para denominar a los "rojos", ya que la palabreja se pronuncia en más de una ocasión sobre las tablas".(Ya).

"Los personajes son tópicos, las palabras son tópicas". (*El País*).

"...dentro de esa desdichada clasificación de derechas e izquierdas sean las primeras las que únicamente son, según el autor, culpables de los crímenes y desatinos que hoy envilecen los acontecimientos de la vida española". (*El Alcázar*).

"Expresa una denuncia excesivamente sectaria contra los orígenes del terrorismo, carece de dialéctica". (*ABC*).

De este modo, se quiere llamar la atención de que en la obra los personajes representan una realidad tópica que no aporta nada nuevo porque continúa la misma canción: para los de derechas los de izquierdas son los culpables y viceversa.

Sin embargo, se reconoce por parte de la crítica la intención del autor de crear unos personajes simbólicos, si bien fallan pues se hunden en el misterio de sus palabras o existen demasiados símbolos que no se armonizan:

"Símbolos. Ahí está el transfuga y el agente provocador, la militante revolucionaria, el clérigo (...). Y los símbolos en este misterio profano, agarrotan la acción, suprimiéndola, dejando sólo el intercambio de palabras, de discursos que explican a cada uno de los personajes".
(*Informaciones*).

"Buro ha diseminado demasiados símbolos expresivos". (*ABC*).

"El autor trata de abarcar demasiados elementos y fundirlos en una síntesis que no se logra". (*Pueblo*).

En lo que sí acepta la crítica como parte positiva de la obra es en el tratamiento del personaje de Juan Luis. El personaje con más sentido y con mayor carga dialéctica de todos, sus remordimientos interiores nos muestran a un ser humano y no a un arquetipo identificable en el resto de los personajes, tanto de uno como de otro signo político. Juan Luis:

"Revela la tortura interna de un individuo, de un ser humano que se enfrenta públicamente a su mala conciencia y que, precisamente por ello, se encuentra justificado ante ella". (*Ínsula*).

"Juan Luis Palacios es el único ser humano del drama, evidentemente, contra propósito, que tiene problemas de conciencia y que siente un auténtico sentimiento de pecado". (*ABC*).

"Juan Luis Palacios no es utilizado como un mero arquetipo de la terrible derecha (...), sino un ser vivo con todas sus angustias, contradicciones, remordimientos y dudas". (*Reseña*).

En cuanto a los aspectos técnicos, se coincide en la frialdad o el desorden en la alternancia entre escenas oníricas y escenas reales, achacando este fallo a la dirección de González Vergel:

"Ha dado lentitud a las escenas oníricas, una lentitud desesperante, que se traspa a la puesta en acción". (*El País*).

"Pero la construcción en la que se mezcla presente y pasado, sucesos reales y acontecimientos oníricos (...) es confusa, pese al esfuerzo de González Vergel." (*ABC*).

"La dosificación de escenas reales y oníricas no es más afortunada".
(*Ínsula*).

Tampoco son muy loables las críticas hacia la interpretación de los personajes, a los que se les acusa de falta de ritmo, de frescura (excepto *Ya y El Alcázar* que alaban la interpretación de los actores y el montaje de Vergel):

"Interpretación insegura de Francisco Piquer, rigidez de Victoria Rodríguez, embaramiento de Andrés Mejuto como personaje real y buen efecto gestual como fantasma imaginario". (*ABC*).

"Actores y actrices están tiesos, tienen movimientos automáticos".
(*El País*).

"Se ha obligado a los actores y actrices a incorporar unos personajes ya de por sí emblemáticos con una rigidez y una frialdad estremecedoras". (*Ínsula*).

Como puede observarse por la prensa de la época, la obra pecó en parte por las deficiencias, inexactitudes, confusiones y órdenes en el montaje. Contrariamente a otras ocasiones, el reparto de intérpretes no pareció el adecuado, ya que no son actores y actrices de primera fila (por aquella época, los "primeras espadas" preferían el negocio del cine y la televisión), a pesar de ser una obra de un autor con gran reputación como Buero Vallejo. Lo que no parece ver la crítica es que la presencia de los arquetipos de izquierda y derecha son necesarios y aparecen con toda la intención por parte del autor, al igual que el militar, el clérigo, etc.; no son sino personajes que ambientan el clima de la obra donde lo importante (y en esto sí están de acuerdo los críticos) es el estudio del personaje de Juan Luis y su estado alternante de vigilia y sueño, de hecho, la estructura de la obra y su planteamiento escénico están supeditados al estado mental del protagonista. Seguramente puede verse como un ataque a la derecha, pero con el tiempo, quizás pueda aplicarse a cualquier ideología (la actualidad española da la razón a estas palabras).

En resumen, *Jueces en la noche* es una obra diferente porque es demasiado explícita en los planteamientos que aborda, porque no recurre a metáforas, símbolos, etc., que antes utilizaba el autor para evitar la censura. No parece exagerado decir que nuestro autor sigue cultivando un teatro reformador, como lo ha venido haciendo durante toda su vida teatral, donde propone nuevas formas de abordar la realidad sin desligarse de ella, es decir, sin atender a un teatro alejado de la realidad que le rodea. Se observa que la obra tiene unos nuevos planteamientos, pero también conserva parte de la dramaturgia general de Buero Vallejo. Quizás, y ésta puede ser la gran diferencia con otras obras, la puesta en escena poco brillante perjudicó una valoración más exacta en su momento.

BIBLIOGRAFÍA

BUERO VALLEJO, Antonio; *La Fundación*, Espasa-Calpe, Madrid, 1993.

——— *Jueces en la noche*. Hoy es fiesta, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

——— *Obra completa*, I y II, Espasa-Calpe, Madrid, 1994.

CORBALÁN, Pablo; "Jueces en la noche, de A. Buero Vallejo", *Informaciones*, 5 de octubre de 1979, p. 27.

CRUZ, Juan; "Buero Vallejo: Yo siempre apuesto por el futuro en mis dramas", *El País*, 2 de octubre de 1979, p. 33.

CUEVAS GRACÍA, Cristóbal (ed.); *El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo*, Anthropos, Barcelona, 1990.

DÍEZ CRESPO, Manuel; "Jueces en la noche, de Buero Vallejo", *El Alcázar*, 5 de octubre de 1979, p. 24.

DOMENECH, Ricardo; *El teatro de Buero Vallejo*, Gredos, Madrid, 1973.

ELIZALDE, Ignacio, "Buero Vallejo", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 261, marzo, 1972, Madrid.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto; "Jueces en la noche, de Antonio Buero Vallejo", *Insula*, núms. 396-397, 1979, p. 31.

GARCÍA RICO, Eduardo; "Jueces en la noche, de Buero Vallejo", *Pueblo*, 5 de octubre de 1979.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel; "Antonio Buero Vallejo: la necesidad de una dramaturgia", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 381, marzo, 1982, Madrid, pp. 627-633.

GÓMEZ ORTIZ, Manuel; "Pobre saldo de fantasmas y remordimientos", *Ya*, 4 de octubre de 1979, p. 44.

HARO TECGLÉN, Eduardo; "Buero Vallejo, a los treinta años de *Historia de una escalera*", *El País*, 4 de octubre de 1979.

IGLESIAS FEIJOO, Luis; *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo; "Jueces en la noche", *ABC*, 5 de octubre de 1979.

MEDINA VICARIO, Miguel; "Buero en la democracia", *Reseña*, nº 122, 1979, Madrid, p. 122.

PACO, Mariano de (ed.); *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad, 1984.

RUIZ RAMÓN, Francisco; "De *El sueño de la razón a La detonación*", *Estreno*, V, 1, primavera, 1979, pp. 7-8.

NOTAS

- [1] "La esperada evolución democrática que se produjo en el cambio de régimen político no ha traído en absoluto las gallinas de ese teatro nuevo amordazado e ignoto, muchos de cuyos mentores han tenido ocasión, sin embargo, de comparecer ante el público". (Manuel Gómez García, "Antonio Buero Vallejo: la necesidad de una dramaturgia", *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 381, marzo, 1982, Madrid p. 627).
- [2] En muchas de sus obras, Buero Vallejo inicia la obra con una nota de advertencia que no es sino una intención de no compromiso encubierta: "Los personajes de la presente obra son ficticios. Ninguna posible semejanza con personas reales debe entenderse como alusión a éstas".
- [3] Las citas de las obras corresponden a las ediciones que aparecen en la bibliografía final.
- [4] "Sólo al espectador corresponde ya la responsabilidad de superar las barreras y resolver los conflictos en su espacio histórico, modificándolo a partir de es saber adquirido. Ese saber, reintegrado el espectador en su realidad histórica, no es ya, como en el final del drama, el punto de lucidez, sino el punto de partida...". (Francisco Ruiz Ramón, "De *El sueño de la razón a La detonación*", *Estreno*, V, 1, primavera 1979, p. 8).
- [5] Nuevamente Ruiz Ramón, aclara que la "conciencia trágica" no satisface ni responde a las preguntas del espectador en el espacio escénico, sino que el espectador debe buscar respuesta libremente en su espacio histórico, hecho imposible en esta obra porque el autor ya ha dado respuestas a las preguntas. (Op. cit., p. 7).
- [6] El propio Buero Vallejo, al estrenarse *Jueces en la noche* en Rostock, el 11 de febrero de 1983 dice: "En cualquier caso, y aunque el argumento se refiera inequívocamente a mi país, algunos estrenos de la obra ya verificados fuera de España y otros que se preparan me dan esperanza de que la revelación de falsedades e hipocresías que el texto pretende tenga también, estética y socialmente, alguna validez para espectadores no españoles". (Buero Vallejo, *Obra completa*, II, p. 525).

[7] Particularmente, creo que dos grandes males del teatro español actual es la incapacidad para realizar textos que traten la realidad presente y la falta de habilidad para recuperar obras de gran actualidad, como la que aquí tratamos.

[8] Anotaremos solo el diario al que pertenece cada cita. La bibliografía final posee el resto de los datos de cada cita.

© *Juan Pedro Sánchez* 2002

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/buero.html>

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



editorial del cardo