



Enrique Pajón Mecloy

Buero Vallejo o la filosofía que vendrá

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Enrique Pajón Mecloy

Buero Vallejo o la filosofía que vendrá

Escritor

El pensamiento filosófico, desde hace algo más de un siglo, presenta signos claros de estar sufriendo alteraciones en tal grado que cabe esperar, quizá ya en breve, algo así como la eclosión de un nuevo fenómeno humano que nos haga cambiar muchas de las concepciones más arraigadas en el panorama cultural de Occidente. El significado de la filosofía, ya desde sus orígenes en Grecia, era, sin duda alguna, el de un interés declarado por una sabiduría con pretensiones de conocer las raíces últimas de todo el entorno que el hombre podía contemplar. El desencadenante no era otro sino el asombro ante cada una de las manifestaciones del cosmos, tanto las que parecían incomprensibles o extrañas, como las que se presentaban en la vida cotidiana. Lo admirable era entonces la presencia de ese mundo que se ofrecía a la percepción y al conocimiento del hombre. El mundo estaba ahí, sin que lo hubiéramos llamado. Era necesario, por tanto, o que estuviera obedeciendo a poderes ajenos, procedentes de un más allá del mundo mismo, o que, invisibles en su intimidad, en profundidades ocultas a nuestras miradas, hubiese fuerzas e inteligencias capaces de producir el panorama entero de cuanto se nos mostraba. Así, oscilando entre concepciones teológicas y cosmológicas fueron surgiendo y desarrollándose unas inquietudes intelectuales cuyo motivo único era la búsqueda de un sentido para el mundo que nos rodea. Se puede hablar de más de veinte siglos en los que el pensamiento -166- se ha dedicado a perseguir como primer objetivo el descubrimiento de ese sentido rector del cosmos, con un convencimiento tan firme que ninguna sombra de duda pudo asomar siquiera en el horizonte de la búsqueda. Los ensayos, en efecto, se fueron multiplicando, pero no se trató nunca de otra cosa que no fuera el método por el que acercarse al fin propuesto, poner ante el entendimiento los motivos últimos del orden que domina en el cosmos y lo rige, poner al descubierto la naturaleza del fundamento. Por tales sendas discurrió la filosofía hasta que en los años setenta del siglo diecinueve pudo al fin oírse la palabra de un pensador audaz, Federico Nietzsche, invitando a discrepar, no de las conclusiones alcanzadas por cuantos se habían acercado a la filosofía, sino de los planteamientos mismos de los que había partido el filosofar. No se trataba de indicar un nuevo camino, a través de creencias o de ateísmos, sino de negar las premisas originarias. Es inútil esforzarse por traer a la luz los motivos originarios del sentido porque no existe sentido alguno que perseguir; la verdad es un error del que se sirve el hombre, pero siempre inalcanzable como fin; «mundo verdadero» y «mundo aparente» es una dicotomía a la que el pensamiento filosófico debe los mayores obstáculos en su desarrollo; resulta descabellado buscar un sentido porque «Dios ha muerto», dejándonos privados de todo fundamento: empieza el nihilismo. La esperanza se descubre como el peor de los males, el que no salió de la vasija de Pandora, el que permanece, por tanto, en el interior, en la

intimidad de cada uno. Así quedaba el pensamiento abocado a un pesimismo tan duro que ni el propio Nietzsche podía aceptar, iniciando un debate que es, más bien, un debatirse entre las conclusiones a las que se ha llegado de una manera irreprochable, y un necesario rechazo, una superación como único camino para encontrar algo digno dentro de ese panorama que sólo nos permite ver aspiraciones sin salida. Difícil encrucijada en la que es preciso elegir entre la nada y lo imposible. Nietzsche concluye que el nihilismo es ambiguo, con lo que se abría un cauce por el que discurrir, y más se iniciaba que se resolvía el problema. Una gran parte de la filosofía del siglo XX optó por refugiarse en los valores que el pasado había establecido como inamovibles y tachó de insensatez la revolución nietzscheana, al tiempo que unos pocos dirigían sus esfuerzos a superar el nihilismo, como si el nihilismo pudiera ser superado sin haber sido antes asumido.

-167-

El verdadero impulso hacia una mentalidad nueva no se dio, como quizá cabría esperar, en el seno del pensamiento filosófico, sino en el de la creatividad literaria. Ludwig Schajowicz, el gran estudioso de este tema, añade al título de su libro *Los nuevos sofistas* el subtítulo de *La subversión cultural de Nietzsche a Beckett*. A ese subtítulo, en efecto, corresponde el espíritu de la obra, en la que se lleva a cabo un minucioso análisis de la crisis cultural del siglo XX. A lo largo de ese período la escritura se va liberando del dominio de lo razonable, lo que permite la salida a la luz de multitud de símbolos y fuerzas que podemos llamar propias del subconsciente. Quizá habría que pensar incluso en zonas más profundas en las que radicaría el primer impulso hacia la libertad. Strindberg e Ibsen renuevan el teatro con espíritu libre, ya antes de la gran explosión del teatro del absurdo, al tiempo que la novela da un giro inesperado hacia una intimidad sin prejuicios con los aportes de Joyce, Proust, Musil y, tal vez con mayor influencia que ningún otro, con las obras de Kafka.

Pues bien, en medio de ese ambiente de tránsito, entre el ruido de esa fragua de una mentalidad nueva, se gesta la creatividad de Antonio Buero Vallejo. No es, sin embargo, un seguidor de ninguna de las corrientes literarias ni artísticas, ni tampoco de escuela alguna de pensamiento filosófico. Buero crece y se nutre de cuanto lo rodea, pero su obra, por más que se le busquen antecedentes directos, responde a una inquietud distinta. Buero, al sentir los mismos problemas, los impregna de sabor español. Ecos de esa subversión cultural que provoca la revolución nietzscheana resuenan en cada página de nuestro dramaturgo, porque el derrumbarse de esos puntales en los que todo Occidente confiaba también nos afecta; pero la voz es otra, y el mensaje es nuevo, es un mensaje enviado a modo de un estímulo a la voluntad de cada uno para que se decida a crear después de la nada en la que hemos desembocado.

La primera lectura que estamos obligados a hacer de la obra de Buero pone ante nosotros el grave problema del nihilismo. El hecho ha dado lugar a que Buero fuese acusado de pesimista y de amargo, sin advertir que se trataba de la primera toma de conciencia, no con vistas a permanecer en esa situación real un tanto dolorosa, sino para provocar el salto a una mirada nueva, que pueda darnos ese sentido que inútilmente buscábamos en el mundo.

-168-

Con Historia de una escalera irrumpe Buero Vallejo en los escenarios españoles, cosechando un éxito que tiene muchos motivos ya bien estudiados, pero que no ha terminado de ser del todo esclarecido en el verdadero alcance que suponía su aporte al pensamiento de nuestra cultura. Historia de una escalera tiene la forma de un mito de Sísifo o de un eterno retorno, con visos de un callejón sin salida, o, al menos, sin la salida que deseábamos. No estamos ante ningún castigo ni ante nada que recuerde haber burlado a la muerte como hiciera Sísifo. Aquí el repetirse supone tan sólo intentar de nuevo una tarea en la que se había fracasado. Esa tarea no es tampoco empujar ninguna piedra hacia la cima de una montaña, ni cualquier otra cosa que recuerde un esfuerzo similar frente a las resistencias cósmicas. En esta ocasión se trata de cumplir determinados ideales humanos: en concreto, salir del estado de penuria tanto en la dimensión económica como social y moral en la que viven aquellos personajes y, por otra parte, elevarse en dignidad conquistando y desarrollando un amor auténtico. La tentativa española, por tanto, eso a lo que Buero nos enfrenta, consiste en un intento de salir del nihilismo, no por encontrar un sentido al mundo, no porque en el afuera se descubra un fundamento capaz de regir cuanto acontece, sino proponiéndose ideales íntimos, de tal manera que el único sentido alcanzable sea el sentido que el hombre pueda darse a sí mismo. Buero añade a la obra una especie de epílogo, que entonces, en 1949, podía sonar como un aldabonazo en las conciencias, como una alarma, y que hoy, pasado más de medio siglo, cobra el aire de una voz profética, entre dramática, trágica y apocalíptica: a aquellos nobles intentos de dignificar la condición humana les ha seguido una sociedad preocupada sobre todo por el bienestar. La inquietud se ha resuelto en un vulgar conformismo.

El eterno retorno aparece de nuevo en La Fundación, haciéndose explícito de una manera inconfundible al concluir la obra, en su epílogo, cuando la celda vuelve a ser ocupada por otros detenidos a los que espera la misma suerte que a los primeros protagonistas. Los hechos se repiten, no como un fracaso sino como la manifestación de una voluntad que sólo trata de imponerse, como una voluntad que recuerda la voluntad de poder pero en la peor de sus posibles interpretaciones. El sentido, por lo tanto, no lo da ni un ordenador del mundo ni la capacidad creadora del hombre, sino la perversión humana. Como opuesta a esa fuerza destructora, -169- la obra nos hace asistir a la única gran esperanza de la humanidad: la salida de este círculo del poder por la vía de una creatividad simbolizada por el arte, por la vía de una fundación cuyos fines son siempre buenos. El síntoma se nos ofrece disfrazado de locura, porque el abandono de lo real es un imposible que sólo puede presentársenos como un delirio o como una ensoñación; pero no podemos olvidar que de esa audacia de soñar lo imposible vivieron los poetas, esos hombres que fueron capaces de crear grandes ideales. Don Quijote tenía que ser loco para atreverse a vivir de acuerdo con lo que aparece en los libros como fruto de unos pensamientos que se rebelaron contra la realidad. Quijotada era, pues, la locura de Tomás, el gran creador, cuando sueña, cuando imagina la cárcel y a sí mismo. Ese otro sentido, el creado por el hombre y atribuido a cuantos fenómenos afloran a su conciencia, no existe, pero de él depende todo lo valioso, y, por contraposición, todo lo antivalioso. Tomás, al igual que su homónimo, Tomás Rodaja, el personaje cervantino que en su locura será el Licenciado Vidriera, tan sólo siendo loco tiene buena acogida. Nosotros diríamos que el camino seguido por el racionalismo en la filosofía europea tiene un paralelo literario en la cultura española, que, si bien ya está insinuado en el Renacimiento o en el Manierismo, florece y se hace diáfano en la obra de

Antonio Buero Vallejo. A esa luz cobran su verdadero valor, y quizá su único sentido, los sucesivos intentos de superación por parte de los protagonistas de Historia de una escalera.

Si el caos nos amenaza, porque el mundo no tiene más sentido que aquel que el hombre le otorga, la verdad no puede ser tampoco un principio radical. La radicalidad del hombre no se expresa diciendo que el hombre posee, o puede poseer, la verdad, sino mediante el símbolo de la ceguera. Por tanto, si aspiramos a salir de esta incertidumbre, nos encontraremos «en la ardiente oscuridad». Sócrates sólo sabía que no sabía nada; después de Buero Vallejo podemos decir que sólo vemos que somos ciegos. No es, sin embargo, insignificante esa sabiduría. Muchos filósofos llegaron a dudar de que la verdad fuese alcanzable, pero pocos o ninguno antes de Nietzsche se atrevieron a pensar que no existía. El mensaje que nos trae Ignacio, el protagonista de En la ardiente oscuridad, supone un drástico reinicio del problema. Somos ciegos; pero ser ciego no significa un defecto por el cual alguien que debería ver, no ve. La ceguera que aquí se insinúa presupone la no existencia de la vista. Si comparamos el problema, por ejemplo, con la cojera, tendríamos que decir que un cojo es aquel a quien las piernas le funcionan defectuosamente; pero no llamaríamos cojo a quien carece de piernas. Pues bien, tal es el caso de la ceguera a la que nos estamos refiriendo. El ser ciegos al que alude Ignacio cuando dice: somos ciegos, como mensaje válido para la humanidad entera, alcanza, en su conjunto, a todos los valores a los que se refería la filosofía tradicional en su dimensión metafísica. No se conforma, sin embargo, Buero; no se conforma la cultura española, con la conciencia de que la metafísica se hunda, con el pensamiento de que la metafísica deba desaparecer de la escena filosófica por carecer de sentido ese mundo en el que se apoyaba. El mundo no tiene sentido y, por eso, no tiene verdad alguna que lo haga intelectualmente visible. Somos intelectualmente ciegos; pero, al descubrir que lo somos, se nos produce una extraña rebeldía contra nuestra ceguera. Queremos ver, no el mundo sin sentido, sino ese sentido que el mundo no tiene. Queremos ver la luz que ilumina en la noche, queremos ver las estrellas. Ignacio es el símbolo que universaliza la rebeldía española ante el nihilismo. Ahora bien, el cielo estrellado es la imagen de la que Kant se sirve para ejemplificar lo sublime, ese fenómeno en el que el hombre se enfrenta a lo desproporcionado, a lo inmenso que, como tal, nos anonada. En esas circunstancias, se siente lo grandioso como necesitando que un sentido lo explique. Los personajes de En la ardiente oscuridad vivían ajenos a ese espectáculo, por encontrarse inmersos en la naturaleza pero sin enfrentarse a ella. Ignacio descubre el problema, y experimenta una inquietud que se proclama como el deseo de ver, pero que pronto corrige por si fuese tomado en el sentido literal de la frase. No se trata de ver las estrellas, porque, si las viese, se moriría de ganas por alcanzarlas. Ignacio se rebela contra su estar inmerso en la naturaleza, quiere romper sus ataduras a la realidad y hacerse libre para crearse a sí mismo; quiere crear un mundo nuevo, bello y amable. Su amargura no la evita una novia; él lo que necesita es un «te quiero». Otros cambiarían el amor auténtico por las apariencias: cambiarían a las ciegas por videntes; pero él asegura no estar en ese caso. Su programa ofrece trazos inconfundibles dentro de las máximas aspiraciones de la cultura española. Si lo viéramos en un imaginario paralelo con el doble mundo platónico: el mundo verdadero y el mundo aparente, lo verdadero en nuestro caso no serían las ideas, - 171- ese cosmos que se encuentra en el más allá, sino ese otro mundo que solemos llamar interior por su dependencia de las funciones psíquicas; el otro mundo, el real, no es falso sino, como venimos diciendo, carente de sentido, de manera que ha de ser el primero el que lo haga inteligible, el que se proyecte sobre él para concebirlo dotado de ese sentido que le

falta, y de nuevo en esa especie de epílogo que es la última escena de la obra, con la presencia de Ignacio muerto, Buero Vallejo permite que ante nosotros surja un panorama distinto, que debe suponer un ulterior mensaje a interpretar, propuesto más a la filosofía que a la literatura. Ahora Carlos deja de ser antagonista, deja de sentirse identificado con la naturaleza, y se convierte en el verdadero protagonista de la obra. Carlos transita entonces por la zona más oscura del pensamiento, por la frontera entre esa naturaleza que todavía nos brinda lo percibido como algo en lo que apoyarse, y el abismo ilimitado en el que se encuentran la muerte y la conciencia ajena. Podríamos decir incluso que Carlos ha tenido la osadía de abismarse, esa osadía a que se encuentra abocado el hombre tras el nihilismo. Sísifo engañó a la muerte, y ésa es la causa de estar sometido a un eterno retorno, a un repetirse sin fin. Carlos tomó la muerte en sus manos, a ese fenómeno libre como el azar, y le aplicó, a destiempo, sus poderes contra Ignacio. Al faltar Ignacio todo vuelve a la normalidad en aquel centro educativo para ciegos; pero con su cadáver en la escena todos los problemas pasan a plantearse en un nivel distinto, como si se estuviese abriendo una nueva etapa en la que los conflictos humanos cambiasen de signo. La muerte misma es inexperimentable, podríamos decir, quizá, inexistente; pero el cadáver es su testimonio. De ahí que con el cadáver de Ignacio en la escena la muerte aparece como el personaje decisivo de la obra. Suena en esos momentos, sugiriendo, por medio de la música de Grieg, esa escena fantástica en la que Peer Gynt imagina un viaje en aire triunfal hacia el castillo de Soria-Moria con su madre, Aase, muerta. Estamos ante un aviso al espectador mediante el recurso de la música, de que el pasaje puede leerse en paralelo con la obra de Ibsen. Es un testimonio, sobre todo, de que Buero se siente fecundado por esa literatura europea postnietzscheana, y, a la vez, una vía para interpretar, de acuerdo con el mismo Buero, uno de los alcances que puede tener esa escena de *En la ardiente oscuridad*; pero el resultado, visto a la luz de la filosofía, trasciende esas primeras intenciones, y las trasciende hasta el -172- punto de convertirse quizá en la mejor atalaya desde la que poder otear el futuro del pensamiento español. Carlos, en efecto, sin abandonar la representatividad de la naturaleza, que le correspondía, se ha incorporado tanto la muerte como la conciencia ajena. Su figura comprende así, a partir de ese momento, la naturaleza como realidad primera inamovible, sobre la cual actúa la certeza de la propia muerte, el desencadenante de todos los procesos religiosos y artísticos que han fecundado la historia de la humanidad, y, por otra parte, la apertura a la conciencia del otro, cierta pero inexperimentable. La figura de Carlos, sin ser un compuesto, es, por una parte, él mismo como naturaleza y por otra, una doble conciencia que comprende el haberse incorporado la muerte como destino y, más allá de esos límites en su propio yo, la conciencia del otro, es decir: la conciencia de ser limitado, al menos en el tiempo, y a la vez sabedor de que los otros no son sólo realidades que están ahí, en el afuera, sino que son también otras conciencias y otros sentires que hemos de comprender, más que como ajenos en el sentido de ser otros con su vida independiente, como integrantes nuestros que condicionan nuestra elevación a la dignidad de humanos, constituyendo un diálogo. Sólo con los otros cobra sentido la ética. Ésa es la manera como Carlos incorpora a Ignacio a su figura. Desde ese nuevo símbolo que nos da el conjunto de problemas reunidos en la figura de Carlos como sumo protagonista se hace ahora comprensible la verdadera esencia de la obra y su momento cumbre: las palabras que antes pronunciara Ignacio al modo de la más rotunda de sus conclusiones, las repite Carlos, asumiendo su significado, es cierto, pero, sobre todo, recuperando, renovado y hecho nuestro, un acabado mito de Sísifo, o un eterno retorno del esfuerzo humano por abandonar su inmersión en la pura naturaleza y conquistar la cumbre de nuestra montaña; pero la naturaleza nos arrastra hacia abajo. No

tenemos la vista; sólo el deseo: «...Y ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor [...] Esos mundos lejanísimos están ahí, tras los cristales... ¡Al alcance de nuestra vista!...» - debo subrayar- «si la tuviéramos...» (O. C., vol. I, p. 126).

-173-

Después del tema al que acabamos de referirnos, la filosofía pide una dedicación muy cuidada a la búsqueda de vías por las que afrontar ese nihilismo en el que hemos desembocado. En ese conflicto se sitúa Buero cuando aborda, y sobre todo cuando concluye, el planteamiento de *El concierto de San Ovidio*. Vuelven a ser los ciegos, no por casualidad sino por coherencia, los ejemplares paradigmáticos de la nueva etapa, los débiles que se encuentran en el punto de partida para todas las superaciones posibles, o al menos, pensables. La mendicidad no sólo es el prototipo de la miseria a nivel del individuo: es también, en un paralelo con la historia de la humanidad, el signo de un momento que podemos llamar «cero» en el desarrollo de los recursos del hombre consciente o previsor ante el cosmos y ante sí mismo. En el estadio nómada, antes de la estabilidad del trabajo, el hombre recolectaba los frutos que la naturaleza le ofrecía; los ciegos de *El concierto de San Ovidio* recogen lo que la sociedad les ofrece. Así comienza un ciclo extraño, un ciclo que se mantiene dentro de los límites de lo humano. De acuerdo con esa característica, lo que quiere David no es ver, sino tocar. Quiere ser músico, que es su posible vía de colaboración en el mundo de la cultura. Pide un sí apasionado a los violines, lo que es su gesto más significativo dentro de la trayectoria que pretendemos analizar. Las dificultades vienen, de igual manera, causadas por el entorno humano. La resistencia no es, en este caso, el trabajo, sino la incomprensión y la burla. De los otros, y, por tanto, del hombre mismo, de la propia capacidad humana, llega el menosprecio ante la posible autodignificación. El sí a los violines ha de enfrentarse a la inercia que hace languidecer los esfuerzos, y al poder que hace de los débiles una nueva esclavitud. El tan debatido e incomprendido epílogo sitúa el problema en una dimensión inesperada. Una luz distinta, como la luz de las estrellas, empieza a proyectarse sobre los sentimientos y sobre las voluntades. Para muchos críticos y también para algunos estudiosos del teatro ese epílogo de *El concierto de San Ovidio* estaba de más. Fue una manera de reaccionar, en principio sorprendente; basta, sin embargo, percatarse de que se trata de un estadio distinto de la pura teatralidad para entender, al mismo tiempo, aquella reacción y el alcance de la nueva tarea que nos aguarda. La escena nos muestra un solo actor, lo que nos lleva a pensar que interviene para monologar, para decir el monólogo de Valentín Haüy a quien cree representar. Pero en las páginas que Valentín -174- Haüy ha escrito, y que lee ante el público, Buero ha intercalado sus propios pensamientos, de manera que lo que llega hasta nosotros no es un monólogo, sino un diálogo que sostienen Valentín Haüy, el primero que hizo real la educabilidad de los ciegos: «Yo haré leer a los ciegos; pondré en sus manos libros que ellos mismos habrán impreso, (...) les haré ejecutar conciertos armoniosos» (O. C., vol. I, p. 1022) y Buero Vallejo, el que, al reflexionar acerca del problema, sueña con extender a la humanidad entera unos avances similares, piensa en la potencialidad de la educación para hacer posible una humanidad mejor: «Ante el insulto inferido a aquellos desdichados, comprendí que mi vida tenía un sentido.» (Idem). Nadie había imaginado que los ciegos, los carentes del sentido de la vista, pudieran alfabetizarse, aprender a leer y a escribir. La audacia de Valentín Haüy saltó sobre lo imposible y lo convirtió en una realidad cotidiana. Era la obra de un ser humano insignificante que había tenido la osadía de desafiar lo imposible y lo

había vencido. Buero, en sintonía con esa actitud y con todo el riesgo que conlleva, universaliza el tema con una frase de resonancia evangélica, aunque dando a la voluntad el protagonismo de la fe: «Pero el hombre más oscuro puede mover montañas si lo quiere» (Idem). No se debe olvidar, sin embargo, el alto precio que la humanidad está pagando por cada conquista. Durante los treinta años transcurridos desde la feria de San Ovidio y la lectura de aquellas líneas, cuánta sangre derramada. Aquel lugar, ahora escenario de profundas meditaciones, fue, no hacía mucho tiempo, el lugar de masivas ejecuciones de tantos hombres de la política, e incluso de un monarca «más débil que malvado». En aquel tiempo de miseria y de hambre también ahorcaron a uno de aquellos ciegos de la orquesta. «¿Quién asume ya esa muerte? ¿Quién la rescata?» (O. C., vol. I, p. 1023). Valentín Haüy recuerda que «embargado de noble entusiasmo» se dijo a sí mismo: «convertiré en verdad esta ridícula farsa» (O. C., vol. I, p. 1022). El proyecto se había cumplido contra todo pronóstico.

Eran palabras que expresaban lo que había sido un propósito provocado por unos hechos indignos e indignantes: la explotación y burla al mismo tiempo de quienes carecían no sólo de recursos económicos sino también de toda posibilidad de ganarlos con su trabajo. La fórmula de ese propósito, por consiguiente, hablaba de algo más que de un éxito concreto; se trataba de transformar un desorden originario en un mundo coherente. De ahí -175- que Buero Vallejo viese en aquellas palabras la raíz de un sentido para el hombre: «Cuando no me ve nadie, como ahora, gusto de imaginar si no será... la música... la única respuesta posible para algunas preguntas» (O. C., vol. I, p. 1023). Ahora bien, la respuesta común a una pluralidad de cuestiones no definidas ha de ser el principio de un sentido. La música podría ser la manera, o el símbolo, de dar sentido a ese nihilismo humano que nos hemos encontrado como punto de partida, incluso de la salida de una culpa originaria. Donato, tras haber traicionado a David y haberse hecho culpable de su muerte, está siempre solo, radicalmente solo como un origen; pero siempre toca aquel adagio de Corelli que había aprendido de su protector y amigo traicionado. Donato, como antes Carlos, también se había incorporado a la muerte y al otro; pero siendo esta vez la música posible, y no la imposible belleza de las estrellas, el motivo de su eterno retorno del sentido mítico de su ser Sísifo. La esperanza de Buero de que quizá alguna vez Sísifo consiga colocar bien la piedra tiene en la música su nuevo signo. El mundo carece de sentido; pero el arte ofrece la posibilidad de dar sentido al hombre. La educación no debe esforzarse sólo en enseñar a conocer; sentir y querer son los aspectos humanos que más importa llevar a buen término.

Nietzsche había hecho explícito que su estudio del origen de la tragedia lo hacía «en el espíritu de la música», porque la música se manifiesta como voluntad pura, es un querer que se quiere porque todavía no se le muestra objetivo alguno que deba ser querido. Eso que ha de ser querido, antes, o al mismo tiempo, ha de ser creado, porque no existe, porque no es el mundo ni nada de cuanto nos rodea. Es cierto que tampoco va a existir después de creado, ya que no se trata de una realidad nueva. Lo que asoma en el horizonte humano se caracteriza por ser concebido como lo que llamamos el mundo de los valores. Debemos ser conscientes ahora de que el hecho de haber nombrado el fenómeno, la circunstancia de que podamos hablar acerca de él, ninguna luz arroja sobre su esencia íntima. Estamos ante algo que con propiedad podemos calificar de extraño, por cuanto no pertenece al mundo de la realidad que nos envuelve, pero que, al mismo tiempo, se caracteriza por ser lo más nuestro, lo que más nos distingue como seres humanos. Ese problema, con el que tropiezan

tanto la inteligencia como la sensibilidad, flota en el ambiente de muchas obras de Buero Vallejo, cubriendo una gama tan amplia que su estudio -176- detallado se hace inabarcable en estas líneas, pero que, aun sin aclarar su alcance filosófico, el público sabe sentir y vibrar al unísono con sus propuestas o con sus insinuaciones. Los ensayos en busca de un sentido para los ideales muestran una destacada actividad proteica, como si el fondo del problema prefiriese la oscuridad a la luz, pusiera todo su empeño en ocultarse. Al modo de quien explora con el pensamiento, se va situando Buero en el posible punto de vista que debieron de tener determinadas personalidades que resultaron positivas para el desarrollo de la cultura. Así es como trae a la escena a Velázquez, a Goya, a Larra y a la pareja que forman el rey Carlos III y su ministro Esquilache. Podría decirse que la metáfora de la luz los aproxima a todos, pese a las diferentes orientaciones en las que se encuentran. Velázquez, en una actitud que nos recuerda a la de Pseudo Dionisio el Areopagita, la entiende como la más alta de las aspiraciones, puesto que, si a Dios se le pudiera atribuir alguna forma, esa forma sería la de la luz. Goya condiciona a un amanecer, sin duda metafórico, la superación de esa cadena de obstáculos a la cultura que se extiende sobre la España de entonces, conocida con el también metafórico nombre de «oscurantismo». Larra quiere suprimir el engaño, la hipocresía, quiere la caída de las máscaras. Por su parte, las intenciones de Esquilache las resume su deseo de hacer las ciudades bien iluminadas. A esas exploraciones proyectadas en personajes reales cabe añadir la inquietud equivalente que manifiestan los protagonistas de La Fundación a lo largo del primer acto, en el que aparecen las preocupaciones culturales, sobre todo la dimensión artística, como la vía más oportuna para permitir al hombre la salida del nihilismo. El hecho de que los esfuerzos hayan de multiplicarse es un indicio claro de la dificultad que entraña descifrar los motivos y el sentido del proceso que nos puede llevar a la conquista de los ideales. Pero si en vez de dirigir nuestra mirada hacia el futuro, en vez de escuchar las voces de esos valores que nos llaman, atendemos con prioridad al problema en su punto de partida y a las dificultades que encuentra a lo largo de su desarrollo, podremos comprobar, con sorpresa, el repetirse inalterable de las manifestaciones opuestas, el ser siempre los mismos oponentes aunque las vías ensayadas para la superación sean distintas. El paralelo a la resistencia natural en los procesos mundanos es siempre, en estos procesos culturales, el poder; es el dominio que se dice del hombre sobre el hombre, pero -177- que no se debe entender tanto en el sentido de unos sobre otros, sino sobre la voluntad que quiere ser libre. Ese poder se ejerce siempre sobre la libertad, sobre esa libertad que quiere ser el distintivo de lo humano, el signo de la cultura. Podría decirse, en consecuencia, que lo contrario de la cultura no es la ignorancia, porque la cultura no trata de conocimientos; que lo contrario de la cultura es el poder, porque de lo que sí trata la cultura es de la libertad. Si ahora aisla los trazos esquemáticos que sirven de base a La Fundación, el resultado coincide con ese otro esquema de cultura y poder como irreconciliables. O se ve una fundación con fines culturales, o se ve una cárcel cuyo único sentido es el de eliminar todo signo de libertad. Estamos ante la esencia del problema en sí. El esquema de El concierto de San Ovidio, en cambio, nos mostraba el proceso en su discurrir por la historia. Ambos extremos, el poder y la cultura, o el poder y la libertad, se metamorfosean como corresponde a un proceso, pero dejando bien visible en todo momento el objetivo final como una conquista que la humanidad se autopropones. El punto de partida deja al descubierto una debilidad originaria, con ciegos que, a la vez, ejemplifican y simbolizan un estadio de absoluta dependencia física, absoluta indigencia económica, y una inteligencia vinculada, sin atenuantes, al signo de lo religioso: «Ellos han nacido para rezar mañana y tarde, pues es lo único que, en su

desgracia, podrán hacer siempre bien» (O. C., vol. I, p. 942). A la par de ellos, como integrada en su grupo, Adriana, la ramera, añade al conjunto la indigencia en la dignidad, el sometimiento íntimo, sin posibilidad alguna de rebeldía. En el polo opuesto, siguiendo los trazos que nos brinda el esquema sobre el que se desarrolla la obra, no encontramos, sin embargo, la superación de estas lacras, sino la resistencia, también absoluta, a cuanto pueda suponer algún paso hacia una humanidad distinta, elevada sobre sus propias miserias. Además de luchar con los otros, porque los otros se le oponen, el hombre debe luchar consigo mismo para vencerse en su tendencia a conquistar el poder en vez de la propia valía. Es la ambivalencia humana. Los personajes, al tratarse de una obra literaria, significan posturas extremas, al menos, haciendo ver con claridad el signo de los impulsos distintos que configuran al hombre; no obstante, al modo de insinuaciones intercaladas, Buero nos permite ver el alcance de lo contradictorio asentado en la intimidad de cada uno. Adriana, por ejemplo, llega a plantearlo como un quería y no quería: -178- «Había una vez una aldeana muy pobre que quería y no quería» (O. C., vol. I, p. 975). Se trataba de un cuento con aire autobiográfico, pero al que ningún ser humano, ni siquiera los débiles, suele renunciar. Adriana no acaba su relato porque la llegada de David la interrumpe. Dice, sin embargo, todo cuanto queremos oír: «Querer y no querer es buena cosa si se sabe acertar. Pero la aldeanita no sabía. ¿Sabéis lo que quería?» (Idem). La broma de David parece desviar la historia hacia una salida un tanto burda: «Yo sé cómo sigue. Vino a París con la gente de las ferias y al rey le pareció tan linda, tan linda, que la hizo condesa. La llamaban la Du Barry» (O. C., vol. I, p. 976); lo que no significa un desenfoque del tema, sino el descubrimiento del verdadero núcleo del conflicto: los débiles buscan el poder que no tienen, y los poderosos tratan de incrementar siempre ese dominio que ya ejercen. La naturaleza pretende, pues, hacer del afán de dominio el único sentido del «yo quiero». Se excluye, de esa manera, cualquier otra vía por la que pueda manifestarse la voluntad, incluida la voluntad humana. Ante esa pretensión de cerrar el círculo negando todo cuanto no sea pura voluntad de poder, Buero Vallejo, por boca de Adriana, insinúa la posibilidad de un ámbito nuevo, apto para recibir la renuncia al dominio como valor supremo. La aldeanita quería y no quería, es decir, quería también una especie de «no querer» a la manera de un complemento de la positividad querida. En efecto, no se trataba de querer sólo otra cosa, sino de conjuntar ambas vías de lo voluntario: querer y no querer es bueno «si se sabe acertar». Se adivina la voluntad de abrazar también aquello que la naturaleza no admite pero hacia lo que, contra todo pronóstico real, la voluntad del hombre se siente atraída. Eso que atrae como si fuese la otra mitad del ser humano se nos hace tan oscuro que se lo suele calificar de «enigma». La primera dificultad estriba en su distanciamiento del cosmos, en su no pertenencia al plano de lo real. Entramos así en un ámbito ajeno a la voluntad de poder, tanto si se interpreta esta fórmula nietzscheana al modo de un ejercicio del dominio, o como una manifestación de la energía que impulsa siempre a ir más lejos, a superar los sucesivos estadios del desarrollo. Lo que aquí estamos vislumbrando consiste, por el contrario, en una salida de cualquier forma de voluntad de poder para, de esa manera, adentrarse en el ámbito de la libertad. Eso que llama, por tanto, tiene el extraño sentido de que su llamada consiste en pedir ser creado. De ahí que sólo nos demos cuenta -179- cuando ya ha desaparecido el estado de enigma, cambiado por el de una inquietud que suele derivar en una creatividad de signo artístico o ético. El querer y no querer del cuento de Adriana era todavía un enigma, porque la aldeanita no sabía, porque sólo sabía que podía ser bueno. En el epílogo de la obra, en cambio, la inquietud es ya manifiesta. En eso que aparece como un monólogo, y que decimos que es un diálogo entre Valentín Haüy y el

propio Buero Vallejo, se expone con detalles suficientes lo que ha sido para Valentín Haüy una llamada, el estímulo que había desencadenado su vocación: se dijo a sí mismo, «embargado de un noble entusiasmo», es decir: dialogando con su propia conciencia advirtió la posibilidad de un proyecto, y decidió acometer la tarea, que parecía imposible, de educar a los ciegos, de convertir a los mendigos en artistas. Buero, por su parte, tras haber comprendido el alcance de la llamada en la conciencia de Valentín Haüy, lamenta el alto e innecesario precio que la humanidad viene pagando por cada paso hacia delante en el orden de la cultura. La sangre ha corrido y sigue corriendo sin que el ser humano sepa plantearse el problema de los daños irreparables. Si una vida se destruye nadie puede rescatarla. Estamos ante un diálogo nuevo que, más allá del bien y del mal preestablecidos, se sitúa en el ámbito humano de la creatividad. Como habiendo presentido este punto de vista, Buero Vallejo enuncia, a modo de sospecha, el tema del que pueden partir las investigaciones que tengan por objeto el sentido de una nueva filosofía, esa filosofía que, con aire tímido, asoma en nuestro horizonte: «...gusto de imaginar si no será... la música... la única respuesta posible para algunas preguntas...» (cit. supra). Culmina el último diálogo con dos palabras, que pueden darnos la clave para nuevas aventuras en el mundo de la filosofía: Buero dice «música» y Haüy dice «entusiasmo». No ha de entenderse este diálogo, sin embargo, como un decir y replicar, sino como un decir y reflejarse; de ahí que aparezca Valentín Haüy solo, como quien monologa pero, de hecho, dialogando, siendo su yo más su circunstancia. A partir de los mendigos, cuya música es ridícula farsa, el noble entusiasmo puede lograr conciertos armoniosos. El hombre insignificante, si quiere, si el entusiasmo, la contaminación de lo divino, lo transporta al ámbito de los ideales, puede mover montañas, puede hacer de los valores humanos un nuevo objetivo que va más allá de toda voluntad de poder. Y así es como entusiasmo y música se reflejan y se convierten en un yo superado, -180- en un yo que no se identifica con la condición de individuo, porque nuestra dimensión humana se logra a medida que nos convertimos en un diálogo. Un viejo tema, el de la dialéctica, cambia de signo, se despreocupa del mundo y sus procesos para atender al sentido que tiene el diálogo íntimo en el desarrollo que ha de hacer posible el fenómeno que, con propiedad, llamamos «cultura». Dentro del orden biológico los hombres pueden contarse como individuos; en el nuevo orden que ahora podemos vislumbrar la antigua noción de «díada» aclara su sentido haciendo que el hombre deje de ser uno para hacerse, mediante el diálogo, «uno con el otro». Dialogar no es tanto servirse del lenguaje como complementarse y, de esa manera, acceder al plano de la libertad común. En este punto confluyen algunas inquietudes fundamentales tanto del propio Buero como de otros insignes pensadores españoles, poniendo así de manifiesto un claro signo de lo que empieza a ser un a filosofía característica de nuestro pueblo. Las aproximaciones tempranas de Buero a la política revelan ya un sentimiento profundo de que el otro no es lo que se llama un «ajeno». El otro le interesa como su propio complemento para, juntos en eso que se puede llamar una «díada», constituir la comunidad humana. Se trataba del comunismo, visto como un ideal al que había que aproximarse, en el que era necesario integrarse. Más tarde, los fallos reales de la política activa le obligaron a desistir de la acción directa y a proyectarse en su obra literaria, con la esperanza de iluminar las conciencias y contribuir así a esa construcción de una humanidad nueva a la que el hombre, sintiéndose uno con los otros, debía elevarse.

Estamos, pues, ante una trayectoria coherente, encaminada hacia la ética como único sentido posible del hombre. El yo, en tales circunstancias, debía ser, a la vez, punto de

partida y conclusión última. Ahora bien, un problema que tiene por objetivo desentrañar la figura del yo en esa radicalidad sólo puede pertenecer al orden filosófico, y aun podríamos decir que tales características son las que determinan con mayor claridad la filosofía de los tiempos modernos y contemporáneos. Suele afirmarse que a Descartes se le debe el cambio de una filosofía centrada en el cosmos por otra centrada en el yo. Quizá fuese más justo hablar del inicio de una nueva mentalidad que trata de explorar el yo como un fenómeno distinto y ajeno al cosmos. La fórmula cartesiana señala el plano del pensamiento, pero al cosificarlo hace de su -181- descubrimiento algo así como una mitad diferenciada dentro de un conjunto que sigue siendo tan real como la otra mitad, la que se hace patente por su cualidad de extensa. Es fácil seguir el desarrollo de la inquietud filosófica entonces generada a través de una serie de manifestaciones que nos permiten asistir a un duro debatirse del yo frente al mundo en el que se encuentra. Bástenos, por ejemplo, recordar la célebre conclusión de Fichte según la cual «el yo pone el no-yo». En la cultura española el problema del yo presenta algunas variantes que, en principio, pueden parecer leves, hasta que, con su último desenlace, podamos alcanzar a descubrir su radical diferencia. Unamuno, en vez del «yo pienso», hubiera preferido decir «yo siento», como haciendo al sentir más humano que al pensar. Las consecuencias del cambio propuesto, sin embargo, van más allá de esos matices, y afectan hasta en la raíz misma del giro que se está produciendo. En efecto, si se ha de concluir diciendo: «luego existo», el apoyo debe buscarse en el sentir, por su mayor proximidad a la existencia real. Ortega y Gasset, por su parte, con su «yo soy yo y mi circunstancia» (Meditaciones del Quijote. O. C., I, p. 322) provoca nuevas reflexiones, que contribuyen, sobre todo, a deshacer el convencimiento de que el yo pueda concebirse aislado como un uno que se cierra en sí mismo. Ante esa sentencia de Ortega nos percatamos de que, quizá por primera vez, el sentido sólo ontológico del pensamiento acerca del yo vacila y se hace un tanto ambiguo, ya que la «circunstancia» que se integra con el yo para dar al mismo yo la condición de completo puede ser una circunstancia mundana, pero puede serlo también integradora del conjunto humano en el que cada uno se encuentra instalado. Es posible que sea el otro el componente de la circunstancia que me conforma y, de esa manera, el problema deja de ser sólo ontológico para hacerse también, y quizá sobre todo, ético. Fuera de nuestra cultura, el pensamiento filosófico desarrollado por Emmanuel Levinas toma el yo del otro como fundamento de una ética que se abisma hacia un infinito un tanto ajeno a la totalidad del mundo real. A través del rostro Levinas vislumbra la posibilidad de compenetrarse con ese otro que, al enfrentárenos, nos -182- dice con la mirada que se trata no sólo de un cuerpo sino de otro yo semejante al nuestro. Si ahora, tras este recorrido, volvemos al sentido que puede tener ese germen de diálogo disfrazado de monólogo con el que concluye El concierto de San Ovidio, de Buero Vallejo, en el horizonte de la nueva filosofía irrumpe algo así como una luz inesperada: el yo del otro no es un abismo al que hemos de asomarnos; el yo del otro y mi propio yo se encuentran en un solo abismo; el abismo compartido es la esencia de esa nueva ética que estamos buscando. El yo, por tanto, no es una conciencia pura de cada uno, sino una conciencia dialogante, en la que la circunstancia con la que se dialoga es un entorno humanizado. De esa manera, el diálogo entre Valentín Haüy y Antonio Buero Vallejo señala un proceso que va desde el arte hasta la eticidad, desde la mendicidad hasta los conciertos armoniosos y la propia escritura, y desde la sangre derramada hasta el rescate y la incorporación del otro como partícipes de un único abismo: el plano de la irrealidad compartida.

El problema del no ver, tantas veces planteado por Buero Vallejo ejemplificándolo en personajes ciegos, tiene un complemento sutil, el que supone el no mostrarse, que puede tener por motivo la voluntad de permanecer oculto o, más allá de las posibles intenciones conscientes, la dimensión humana que tiende a la invisibilidad, que requiere un gran esfuerzo, no para resolver el problema, sino para atenuar unos efectos que perjudican el desarrollo de las aspiraciones más nobles del ser humano. Cuando se quiere expresar que no hay intenciones ocultas, se dice que «todas las cartas están boca arriba». El título de Las cartas boca abajo, por tanto, provoca por sí mismo la idea de algo inaccesible, de algo ante lo que todos somos ciegos porque ninguna vista tiene capacidad suficiente para alcanzarlo. En la obra se combinan temas o aspectos muy variados, que en el conjunto aparecen con el aire de repercusión de un mismo conflicto básico, radical en la problemática que el hombre debe afrontar. Cada personaje aporta, en principio, una sospecha que las circunstancias pueden ir aclarando. Pero a través de estos intentos de ir extendiendo la luz hasta el fondo de cada una de las cuestiones sólo se descubren síntomas, o quizá motivos. Se insinúa así la categoría del enigma, que suele presentarse haciendo preguntas disfrazadas, pero que siempre se refieren al hombre. Si las cartas están boca abajo, su verdadero rostro se hace invisible. El protagonismo le -183- corresponde ahora a un desasosiego muy acentuado, cuyo efecto primero es el de provocar una búsqueda inquietante, que ensaya todas las vías imaginarias de solución posible. Es necesario caminar a ciegas, entre sospechas, creando esperanzas que, por su coincidencia con los ideales, cobran el aire de manifestaciones proféticas. Ahora bien, la elevación hasta el grado de lo excelso de las reacciones no nos debe hacer olvidar que se trata, en el origen del problema, de graves dificultades ante las que es necesario reaccionar. En el punto que marca el inicio de este proceso se encuentra una radical incomunicación, un estado que no pertenece a la categoría de lo comunicable. Esas son las cartas boca abajo. Esa incomunicabilidad, sin embargo, no puede resolverse en un aquietarse del desasosiego, ya que ese aquietarse supondría una vuelta a la pura naturaleza, al hombre sólo individuo o, a lo sumo, a la grey humana. El problema se convierte, por tanto, en el desencadenante de un proceso distinto, no sigue la senda de una mera evolución biológica, sino que ha de buscar, a través de caminos soñados, ese plano de la irrealidad que constituye la característica esencial de lo humano. La naturaleza no ofrece vía alguna por la que acceder a la conciencia del otro. De manera similar a como el descubrimiento de la propia muerte con una certeza que ninguna experiencia puede confirmar provoca como reacciones el arte y la religión, así el sentimiento de la propia soledad, el descubrimiento de la inaccesibilidad de la conciencia ajena pese a estar ciertos de ella, desencadena otro fenómeno, tan significativo al menos como el arte y la religiosidad en el proceso hominizador, el de la búsqueda de vínculos de relación entre la conciencia ajena y la conciencia propia. Más allá de otros síntomas valiosos, el lenguaje se perfila como la vía por excelencia de comunicación entre los que sólo se muestran como individuos aislados. De ahí que en Las cartas boca abajo Buero haya incluido a Anita, ese personaje que no habla, no por ser muda, sino por motivos que van más allá de problemas circunstanciales. Anita no habla, y en ese no hablar radica su sentido de origen, su capacidad de propuesta radical para una filosofía de signo humano. Para una filosofía que trasciende las leyes de la realidad cósmica porque su único objetivo es el ámbito de la irrealidad autocreada por el hombre, Anita significa un silencio tan originario en la comunicación humana y tan inquietante como ardiente era la oscuridad de la ceguera que Ignacio quería proclamar.

No nos es posible, dados los límites de este trabajo, abordar el análisis de todas las proyecciones abismales ensayadas por Buero Vallejo; pero, al menos, hemos de aludir al abismo positivo de los ideales que supone Llegada de los dioses. En efecto, a la muerte de Dios anunciada por Nietzsche, Buero contrapone un proceso en el que los dioses, la divinidad, debe realizarse en nosotros, porque los dioses que llegan son seres humanos que exhiben altos ideales, que manifiestan una revolución íntima. No debemos decir, pues, que Dios ha muerto, sino que el verdadero significado de lo divino está por llegar, asoma en el horizonte como un superhombre, que no consiste tanto en trascenderse como en completarse. Esos dioses son, un hombre, Julio, como Pan, y una mujer, Verónica, que debe representar o sugerir a Minerva. Es un encuentro entre lo dionisiaco y lo apolíneo, en recuerdo de lo que, según la interpretación de Nietzsche, había motivado en Grecia el origen del fenómeno trágico. Llegada de los dioses no debe entenderse, sin embargo, como un renacimiento de la tragedia griega, ni tampoco como una coincidencia con el pensamiento nietzscheano respecto al problema. La obra supone, más bien, un nuevo acontecimiento de signo filosófico. Parafraseando el título dado por Nietzsche a su estudio, podríamos hablar de «el origen de la filosofía española en el espíritu del teatro».

Ni Julio ni Verónica reproducen los caracteres de los dioses griegos que encarnan -porque su función no es la de reiniciar el proceso-, sino otros, como son los de los personajes de Edipo y Tiresias, que, aun habiendo aparecido en aquel ciclo, en la obra de Buero Vallejo cobran un sentido nuevo. La ceguera psíquica de Julio recuerda, con diferencias notorias, la ceguera de Edipo mientras veía. Julio parece tener ese tercer ojo que Hölderlin atribuía al personaje de Sófocles, que en el caso de Julio le sirve para ver lo que se oculta en la interioridad de los demás, para ver lo que permanece oculto o disfrazado, vista que alcanza, en el extremo de su capacidad, a descubrir incluso un signo de muerte, cuando, en vez del saltador que su padre regala a Nuria, ve un ataúd. Estamos, por tanto, ante una mirada que sólo ve un aspecto de lo humano: el de la pérdida de lo real, el distanciarse del mundo y el definitivo ausentarse de él por la muerte. Verónica, en cambio, más próxima al mito de Tiresias, alcanza a ver sin máscara la senda ilimitada de los valores por la que puede transitar el hombre. La nueva pareja es así un nuevo diálogo entre los límites y lo -185- ilimitado, entre el sometido a condiciones y la libertad. El lamento de Nietzsche por la pérdida del arte trágico y la acusación a Sócrates y a Eurípides de haber racionalizado lo que se presentaba lleno de vida queda superado en el pensamiento español al encauzarse la posible filosofía hacia una creatividad, primero artística y después ética. La literatura en general, y en particular el teatro, suponen un punto de partida inequívoco, que va a permitir el gran desarrollo de una filosofía de signo humanístico en cuya cima habrá de figurar la libertad, no como el pretendido sistema cerrado de las grandes escuelas filosóficas, sino como la superación de todo nihilismo al darle al hombre la posibilidad de elaborar su propio sentido. Una cultura insólita se acerca y pide la palabra. Es la cultura de los que confían más en la inteligencia que en la fuerza; es la cultura de los que escandalizan porque esperan más de la bondad que de las leyes; es la cultura de los que saben ser diálogo, de quienes se atreven a compartir los abismos.

El estudio de la obra dramática de Antonio Buero Vallejo como prefiguración de una filosofía nueva, marcada por el sesgo que ha caracterizado a la cultura española, no se

agota, ni mucho menos, con el desarrollo de los temas que hemos venido indicando. Más bien, los temas se multiplican a medida que vamos examinando los diferentes caminos por los que ha discurrido la creatividad de nuestro dramaturgo, de manera que sólo el análisis completo podría darnos esa panorámica que estamos buscando. Situar, por ejemplo, el desarrollo de un drama, Hoy es fiesta, en el transcurso de un día festivo conlleva como punto de partida la radicalidad de ver el mundo con los ojos con los que se ve en un día de fiesta, es decir, conlleva la idea de ver el mundo con los ojos del arte. De esta manera, las palabras finales de Doña Nieves: «Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... La esperanza es infinita...» (O. C., vol. I, p. 619) deben suponer que la esperanza no se tiene, que la realidad no permite una espera optimista; por lo que deberá ser la mente creadora, la mirada que toma como punto de partida un día de fiesta, la que debe dar sentido a esa esperanza que ha de tenerse contra toda esperanza, a pesar de la falta clara de motivos esperanzadores. La esperanza no salió de la caja de Pandora porque es el hombre su único depositario.

El sentido de la escritura, por añadir un último ejemplo de temas a cuyo estudio nos provoca la obra de Buero, aparece en Las -186- palabras en la arena como algo que, pensado a la luz de la tradición, está en lo efímero de unos trazos que el aire puede borrar de la manera más inmediata, pero que, instalada en una dimensión profética, puede llevarnos a las mayores profundidades del ser humano. Pensamos, por tanto, para concluir, que un «Instituto de estudios buerianos», como prospectiva de una filosofía española, está llamando a nuestras puertas, y que urge ya la decisión de permitir a nuestro pensamiento aflorar con libertad y ofrecer al mundo el fruto de nuestros desvelos más íntimos.

Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

Súmese como **voluntario** o **donante** , para promover el crecimiento y la difusión de la **Biblioteca Virtual Universal**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **enlace**.



editorial del cardo