



Mariano de Paco

# **De re bueriana (Sobre el autor y las obras)**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Mariano de Paco

## De re bueriana (Sobre el autor y las obras)

Buero Vallejo y el teatro  
(Entrevista)

No es tarea fácil hacer una entrevista a Antonio Buero Vallejo. No lo es a pesar de su cordialidad, de su atención y, por supuesto, de su paciencia. Porque Buero (cuarenta años de teatro) ha respondido en múltiples ocasiones a preguntas semejantes, ha contestado repetidamente a cuestiones a veces casi idénticas. Queremos, sin embargo, intentarlo de nuevo en una conversación que recuerde cuanto con él tiene que ver: su vida, sus escritos, el teatro, pensamiento y opiniones... Y, como punto de partida, algo que sirva, si esto es posible, de compendio.

M. de Paco

\*\*\*

-¿Qué es el teatro para Antonio Buero Vallejo?

-Íntimamente, un intento de arte, de pensamiento, de desahogo y de autorrealización. Mirando hacia fuera, la tentativa de crear un público y de conectar con él.

-Y ahora comencemos hablando de su infancia. Vd. ha dicho siempre que las primeras letras las recibe de su padre y que, gracias a él, se inclina tempranamente hacia la pintura y el teatro...

-Sí, porque él ya lo estaba. Aunque nunca la practicó, le encantaba la pintura y coleccionaba catálogos, libros de reproducciones que yo miré y remiré durante mis años infantiles. Y [14] era aficionadísimo a la escena: a leer teatro y a verlo. Porque él las compraba, leí de niño cientos de comedias, y de su mano fui a ver las primeras a que asistí.

-¿Hay otros puntos de contacto entre sus recuerdos de niño y el mundo del teatro?

-Por supuesto, porque yo era niño teatral. En más de una ocasión he rememorado aquel maravilloso teatrillo infantil, que conservo, y aquel otro, casi «total», a que jugué largamente con varios amigos.

-También son tempranas sus aficiones literarias. Ya en 1932 ganó su primer premio, con la narración «El único hombre», en un concurso literario... ¿Escribía con frecuencia?

-¡Qué va! Escribía, pero muy de tarde en tarde, tonterías, incluso algunos versitos... Y a aquel concurso me presenté sin la menor ambición literaria. Lo que yo quería era ser pintor, y venía dibujando incansablemente desde, al menos que yo recuerde, mis cuatro años.

-Por aquellos años hay un profundo cambio en su actitud religiosa. ¿Por qué causas se produce? ¿Qué piensa hoy de Dios y en qué cree Buero?

-Fue la consabida crisis de la adolescencia, crisis de pensamiento facilitada por lecturas y reflexiones ya muy abundantes. Así fui pasando de la honda fe acrítica de mi infancia al abandono de toda creencia. Mucho después la cuestión vuelve a interesarme, sencillamente porque me interesa el enigma del mundo y ese enigma no está resuelto. Y acaso porque, como alguna vez he dicho, la estructura de mi pensamiento es religiosa aunque yo no crea. No vuelvo, pues, a ninguna creencia concreta, y menos a una confesión, ante algo que me parece inefable, in formulable.

-Al concluir sus estudios de bachillerato marcha Vd. a Madrid y se matricula en la Escuela de Bellas Artes. Participa en los cursos nocturnos que la F.U.E. organizaba para los obreros en la Universidad de San Bernardo. Surgen entonces [15]

Buero Vallejo, El mundo de Goya (pluma), 1931.

[16]

Buero Vallejo, El mundo de Homero (pluma), 1934.

[17]

sus primeras preocupaciones políticas y sus simpatías por el Partido Comunista...

-Participé en aquellos cursillos de la F.U.E. pero muy parcamente; quizá no pasaron de dos las charlas que di. Sin embargo, mi preocupación política era ya grande desde mucho antes. La juventud de aquellos años estaba muy interesada en la cuestión socio-política, y dividida ya, en premonición de nuestra guerra, en dos tendencias muy radicalizadas. Desde luego yo estaba en la de la izquierda, por estar muy sensibilizado ante la injusticia social. El Partido Comunista me atraía más que cualquier otro, pero no me afilié a él hasta bien entrada la guerra, y en él seguí, activamente, todos mis años de prisión y algunos más. Después, poco a poco, fui alejándome de la militancia -aunque no de ciertas convicciones básicas- por toda una serie de dudas ideológicas y tácticas que, sin embargo, no me impidieron asumir públicamente actitudes cívicas en numerosas ocasiones. Así que, desde hace muchos años, no milito en ningún partido.

-Junto al gusto por la pintura, el teatro y la literatura, es muy notable su afición a la música. ¿Se inició ésta en esos primeros años madrileños, en los que tocaba la pianola de sus tíos?

-¡Ja, ja! No. De la buena música era yo muy devoto desde chaval. Si mi padre me hubiera comprado, a mis nueve o diez años, un violín de juguete del que me encapriché, quién sabe si no sería yo ahora músico. A eso mi buen padre no llegó, aunque sí me regaló una armónica; pero no iban por ahí mis predilecciones. Después, a mis diecisiete o dieciocho años más o menos, pude tocar la pianola de esos tíos míos durante innumerables tardes; y nunca he sido más feliz.

-Comienza la guerra civil y, mientras espera la movilización de su quinta, trabaja en el taller de propaganda de la F.U.E. Entre tanto, su padre, prisionero de la República, es fusilado; y su hermano, militar como él, encarcelado... ¿Qué [18] significaron para el joven Antonio Buero y cómo influyeron en sus convicciones tan negativos sucesos?

-Aquello fue, claro, muy doloroso; sobre todo lo de mi padre, porque lo de mi hermano tuvo remedio y yo mismo contribuí a arreglarlo al deponer en su favor ante el tribunal popular que terminó por absolverle. Pero el recuerdo de la muerte de mi padre no me abandona... Fue la comprobación personalísima de los crímenes que manchan cualquier causa en las pugnas históricas. Pero yo, aunque muy joven, no ignoraba que a todas las causas las mancha el crimen; ni que el bando contrario también estaba tan manchado por lo menos, si no más. De modo que seguí luchando por la República y por el pueblo.

-¿Qué fue de Vd. en los años de guerra que siguieron a su incorporación a las filas del ejército republicano en 1937?

-Me llevaron primero a un batallón de infantería que se entrenaba en Villarejo de Salvanés y cuyo comisario no tardó en incorporarme a su equipo de trabajo. Allí vino un día el médico húngaro Goryan, jefe de Sanidad de la 15 División, vio dibujos míos en mi mesa y me reclamó para su Jefatura en el Puesto de Clasificación Grozeff, en el frente del Jarama. Allí, y en las líneas, trabajé largo tiempo: creación de periódicos murales, escritos y dibujos en La Voz de la Sanidad o en publicaciones sanitarias para las trincheras, colaboración gráfica en dos libros escritos por Goryan y por su capitán ayudante Rodríguez Pérez, charlas, actividades culturales... Estabilizado aquel frente, el comandante Goryan pidió su traslado a otro más activo y nos llevó con él, a su ayudante y a tres colaboradores, al Ejército de Maniobra, donde fue Jefe de Hospitales y en donde reanudó la publicación de La Voz de la Sanidad y las actividades culturales y de capacitación en las que yo seguí colaborando. Así anduvimos de un lado a otro durante la retirada de Aragón, alternando nuestra vida de campaña con trabajo en el puesto de mando de Bétera o en la Jefatura misma de Valencia. Unificado el Ejército de Maniobra con el de Levante bajo el [19] nombre único de este mismo, mis tareas siguieron siendo las mismas; por algún tiempo las desempeñé desde un Hospital de Campaña de Benicasim, donde conocí en persona a Miguel Hernández, allí trasladado transitoriamente para reponerse de su agotamiento. Después, a Bétera de nuevo y a Valencia, en cuya Jefatura de Sanidad viví el fin de la guerra. Con toda disciplina decidimos quiénes deberían ir a los puertos para intentar salir -

los de mayor graduación, naturalmente- y quiénes deberíamos quedarnos. Yo, como simple soldado, me quedé; pasé dos o tres días en casa de un amigo, me fui después a la estación para intentar salir en algún tren hacia Madrid, pasé cuarenta y ocho horas en un mercancías repleto de soldados que al fin no salió; nos llevaron a todos a la plaza de toros, donde pasé unos días, y de allí nos fueron llevando, por expediciones sucesivas, a diversos campos de concentración. Yo estuve, en el mío, veintitantos días. Autorizados poco a poco a volver a nuestros lugares de residencia, llegué a Valencia y, en otro mercancías, a Madrid.

-Tras la estancia en ese campo de concentración (Soneja, Castellón), regresa, pues, a Madrid, donde es encarcelado y después procesado y condenado a muerte...

-Se nos había ordenando que nos presentásemos de nuevo a las autoridades. Yo estuve en una larga cola para ello, pero, ante la noticia de que nos iban metiendo de nuevo en campos, me volví a casa sin presentarme. Salía poco, pero no tardé en enlazar con compañeros de la guerra y empecé a trabajar con ellos en la reorganización del Partido, facilitando avales ficticios, imitando los sellos de caucho, etc. Al cabo de un tiempo sobrevino la previsible delación y nos fueron apresando a todos. En el juicio, a seis de nosotros nos condenaron a muerte. Cuatro de las sentencias fueron cumplidas; a dos nos conmutaron la pena por treinta años, que se fueron rebajando hasta salir a los seis años y medio en libertad condicional. [20]

-Sigue un penoso peregrinar por prisiones y penales (Conde de Toreno, Yeserías, El Dueso, Santa Rita, Ocaña) ¿cómo fueron aquellos años?

-Sería largo de contar... Naturalmente, hambre; a veces incluso piojos. En Toreno, la despedida de los numerosos compañeros que sacaban muchas noches para morir, mientras yo esperaba lo propio. Diversas clases en el patio; yo di charlas de arte. Nos trasladaron a Yeserías cuando clausuraron como prisión aquel antiguo convento. Un mes, poco más o menos, en la que hoy es cárcel de mujeres. Yo ya estaba conmutado. Allí vi por última vez a Miguel Hernández, a quien habían trasladado meses atrás a Palencia y que ahora llevaban a Ocaña. Estaba en la galería de transeúntes y, burlando la vigilancia, algunos amigos fuimos por separado a saludarlo. Más aún que Toreno, aquella prisión era incómoda: cuarenta y cinco centímetros de ancho para dormir, a cada uno. Que yo recuerde, Yeserías no tenía su canción; cada cárcel había creado la suya. La de las Comendadoras repasaba en broma las diversas condenas. Aprovechando contactos fortuitos las intercambiábamos. Toreno tuvo la suya: «A Conde de Toreno / me trajeron atado. / Aquí estoy encerrado / y duermo en un rincón. [...] Si esta es la 'paz honrosa', / qué le vamos a hacer...». Todas eran descarnadamente humorísticas y bastante mediocres, pero sería curioso recopilarlas y precisar las melodías populares en que se apoyaban. Temo que ya sea tarde... Nos distraíamos como podíamos. Yo jugué bastante al ajedrez, y en Toreno recibí algunas clases de análisis combinatorio, del que ya no me queda ni la menor noción. No tardaron en trasladarme desde Yeserías al Dueso, donde estuve unos tres años. Aunque con cierta libertad de movimientos en colonia tan vasta, permanecí voluntariamente los tres en el Departamento de Período (o sea, el celular), un tanto asqueado de ver cómo muchos gestionaban en cuanto podían su traslado a cualquiera de las más soportables galerías colectivas, olvidando ciertos deberes. Algunas hondas amistades [21] se enlazaron por

entonces; por ejemplo con el hoy ya anciano poeta José Romillo, persona bonísima con quien tanto he paseado después en Madrid. Del Dueso recuerdo, sobre todo, a «los de la manta» (por las dos que facilitaba a cada uno la Administración al haberse quedado sin ninguna ropa o haber vendido la que les quedaba en el inevitable y mísero mercadillo negro para comprar algo en el economato): era un esquelético grupo de presos en quienes, viéndolos pasar desnudos hacia las duchas, vimos ya lo que después hemos visto en películas de los campos nazis: culos cóncavos en vez de convexos, brazos y muslos casi reducidos al hueso y la piel... De ahí me trajeron a la Prisión de Santa Rita, un antiguo reformatorio madrileño en el que estuve como un año y donde volví a encontrar a Narciso Julián, aquel magnífico camarada del Dueso, y donde conocí a Manuel de la Escalera, escritor de excelente prosa y pésima suerte que aún alienta hoy, con más de noventa años, en su Santander. Un año más pasé todavía en el Penal de Ocaña, donde organizamos un plante por la pésima comida, que nos llevó a celdas de castigo a más de la mitad de los reclusos, pero que le costó el puesto al director del establecimiento (y que nos deparó, claro, un sustituto mucho peor)...

-En algún momento del año y medio que permaneció Vd. en Conde de Toreno participó en un intento de fuga que hace pesar en La Fundación...

-Aquel lejano intento de fuga en Conde de Toreno me inspiró, es cierto, algunos aspectos de La Fundación. No todos los condenados a muerte pensábamos fugarnos, pues veíamos no menos oscuras las perspectivas en el exterior, pero yo y otros ayudamos a los preparativos. Después no hubo ocasión de nada porque, terminado el túnel en el calabozo inferior, los tres que lo ocupaban decidieron marcharse solos, sin avisar. Sólo uno de ellos era «político»: un guerrillero sin la menor esperanza de conmutación. Éste había seguido adelante el plan para salvar a [22] sus compañeros; pero los otros dos, presos comunes, resolvieron marcharse y él tuvo que hacerlo también.

-En esa misma prisión estuvo con Miguel Hernández y dibujó su conocido retrato. En El Dueso coincidió con Rivas Cherif. ¿Qué relación tuvo con ellos?

-Miguel y yo intimamos mucho entonces. Yo sabía muchas canciones de guerra; él me enseñó todavía dos o tres más. Taciturno unas veces, expansivo y chistoso otras, conversamos a menudo acerca de poesía, de libros; y, cómo no, de política. Tradujimos juntos de algún libro francés, lengua que él conocía algo mejor que yo. Y me honró susurrándome, de vez en vez, algún poema suyo quizá terminado en aquellos mismos días. Era una persona admirable, de una delicadeza exquisita y de una radical hombría de bien. A Rivas lo conocí en El Dueso. Llegó en expedición colectiva y no tardó, como ya había hecho en su anterior penal, en organizar un cuadro teatral con el que representó, mediante adaptaciones inevitables por la escasez de muchachos aptos para papeles femeninos, El alcalde de Zalamea, Los baños de Argel, La vida es sueño, El divino impaciente, Espejo de grandes, La luna de los Caribes de O'Neill, y otras que no recuerdo. Tampoco él salió del Departamento celular, pero ocupaba con sólo otro recluso una de las celdas privilegiadas de la planta baja, siempre abierta, que la dirección concedía a «destinos» o a reclusos de actividades especialmente relevantes que tenían permiso de libre y total circulación. Hablé con él mucho y admiré su labor escénica; asistí de vez en cuando a ensayos de lo que montaba, labor que me encantaba presenciar. No me decidí sin embargo a entrar en aquel

cuadro artístico, pese a que él me lo propuso, a causa de ciertos escrúpulos y dudas personales que ahora no hacen al caso, y sospecho que no me lo perdonó. Años después y los dos ya en la calle, asistí a la obra que estrenó en el Lara, La costumbre, que no tuvo éxito. En una acera de la Gran Vía me lo encontré más tarde, nos saludamos, le dije que estaba escribiendo [23] teatro y se ofreció en el acto a estrenarme alguna obra que le gustase. No muy convencido, convine con él una lectura. El día en que me presenté en su casa, la portera me informó de que Rivas había tenido que salir y había encargado que le dejase la obra a ella, sin dejar él nota o excusa personal alguna. Quizá pensó que mis ansias de estrenar pasarían por encima de estas cosas, pero mis ansias eran escasas. De modo que me volví a mi casa con la obra y le puse unas atentas líneas excusándome yo y encareciéndole que no deseaba causarle molestias. No hubo respuesta, pero tal vez la respuesta fuesen las líneas que me dedicó en las memorias que más tarde publicara en México y que yo leí en Ibérica, y en las que, convirtiendo su valiosa pero confortable labor teatral del Dueso en esforzada virtud solidaria, tildaba a mi voluntaria permanencia en Período para mantener actividades que él no ignoraba, de medrosa comodidad. A veces me pregunto si el éxito teatral por mí obtenido en España, y que él intentó alcanzar nada más salir a la calle sin lograrlo, no tuvo algo que ver con esta reacción. O tal vez se debiera, simplemente, al deseo, lógico en el exilio, pero tan injusto no pocas veces, de denostar cuanto se hiciese en «la España franquista», de la que él me declaraba dramaturgo mayor. ¡Cuán lastimoso ha sido todo esto!... ¡Y cuán frecuente!

-¿Pensó, durante los ocho meses en los que estuvo condenado a muerte, que iba a cumplirse la sentencia? Después, sin embargo, llegaron la conmutación de la pena y la libertad condicional con destierro...

-Así es. Salí de Ocaña -donde ya no estaba Miguel Hernández cuando yo fui; había muerto en Alicante años antes- con destierro, pero ya sin aquella crudelísima norma, general anteriormente, de sufrirlo a cientos de kilómetros del lugar del «delito», que en la práctica solía identificarse con el de tu residencia prebélica. Así que me fui a Carabanchel Bajo, entonces no adscrito a Madrid. Lo cual significaba, de hecho, dormir allí y pasar el día en la capital, comer en mi casa... Me hice socio [24] del Ateneo... ¡Ah! Por supuesto que, en Toreno, había creído como lo más probable que me ejecutasen. Y era lo más probable. Creo que otro compañero de expediente y yo nos salvamos por un pelo. En más de una ocasión creímos que aquella noche nos sacarían, al interpretar erróneamente ciertos avisos de la oficina de la cárcel. Al fin, los titánicos esfuerzos de la mujer de mi compañero lograron para él la conmutación y, de rechazo, para mí.

-¿De qué manera han influido esos años en su vida y en su obra?

-Sin duda muy profundamente. Todo escritor se alimenta de sus experiencias, si éstas no lo hunden. Y todo hombre. En ese sentido, ya que no me hundieron, considero aquellas tremendas experiencias como impagables y fortalecedoras. Y creo que, en los años de reclusión, dos cosas sobre todo mantuvieron mi moral y mi esperanza: una, la de mi incansable trabajo político, al que los partidos procedían más o menos y el mío de manera particularmente coherente; la otra, mi constante ejercicio del dibujo -y de algunas acuarelas-, con el que hice, sobre todo, innumerables retratos de compañeros. No así -salvo el de un médico- de ninguna autoridad de las prisiones, aunque no faltó más de uno que me

lo pidiera y que no salió de su asombro -y, a veces, de su rencor- cuando oyó que me negaba.

-Al salir de la cárcel abandona Vd. pronto su dedicación a la pintura y comienza a escribir teatro...

-En prisión escribí bastantes cosas, pero no literarias. Notas y especulaciones. Sobre todo, acerca de la pintura, que todavía creía ser mi vocación real. En el último año de cautiverio sí pensé que escribiría, pero no lo hice aún. Al salir, me puse a pintar y, poco después, a escribir teatro. La pintura ya no me atrapaba, después de tantos años de no practicarla a fondo. Llegué a cobrar incluso algunos dinerillos que apenas alcanzaban para el tabaco, el café o el cine, pero sin ilusión ya por los [25] pinceles. Algo después de obtener mi primer premio teatral, los abandoné definitivamente.

-Escribe sus primeros dramas, presenta Historia de una escalera y En la ardiente oscuridad al Premio Lope de Vega, lo gana con aquélla y, no sin ciertas dificultades, se lleva a cabo su estreno. Historia de una escalera se enfrentaba al teatro evasivo y conformista de unos autores que acaparaban el éxito. ¿Qué pensaba Buero de ellos?

-Pensaba de todo: de algunos bastante bien y de otros bastante mal. He sido siempre de criterio amplio y he preferido aceptar lo positivo de cualquier obra a ser exigente. Ni soy crítico ni quiero serlo. Pero lo que yo pretendía, en cuanto a intentar un teatro diferente, ambicioso y responsable, eso sí lo tenía muy claro.

-Vd. se entregó a la escritura teatral, pero no han faltado ciertas incursiones en otros géneros. No hace demasiado que se publicó una narración suya escrita muchos años atrás («Diana»); leemos algunos de sus poemas en ocasiones: incluso se ha hablado a veces de que en sus comienzos como escritor pensaba precisamente en la novela...

Esa narración, que es antiquísima -lo que me obligó a algunos pequeños retoques-, la publiqué en el libro de homenaje a Torrente y, después, en mi libro Marginalia, donde también figuran casi todos los escasos poemas que he escrito. Antes de decidirme a escribir tal vez pensase fugazmente en novelar también; pero, puesto ya a la tarea de creación, el teatro me llamó con toda evidencia. Sí que intenté no obstante algún que otro cuento más, sin llegar a terminar casi ninguno. «Diana» -que, por otra parte, es bastante teatral- lo escribí para participar en aquellos privadísimos concursos de nuestra tertulia del Café de Lisboa.

-Después de unos estrenos desigualmente recibidos por público y crítica se le concede, durante tres años consecutivos, el Premio Nacional de Teatro (1956, Hoy es fiesta, 1957, Las [26] cartas boca abajo; 1958, Un soñador para un pueblo). ¿Puede hablarse de que el público y, en buena parte, la crítica aceptaban ya plenamente el teatro de Buero?

-Plenamente dudo que nunca lo hayan aceptado. Ni entonces ni ahora. Si no fuese así, nunca habría fracasos, y los seguí teniendo de vez en vez. Pero me basta con éxitos grandes de alguna que otra obra. Es lo suficiente -y también necesario- para subsistir. Así se va

consiguiendo, sí, un público creciente. Pero el público del autor más aplaudido no es casi nada al lado del del fútbol, por ejemplo.

-En los ensayos de Hoy es fiesta íntima con la actriz Victoria Rodríguez y Buero, a quien muchos veían ya como soltero impenitente, se casa con ella en 1959...

-O sea dos obras después, y a mis cuarenta y dos años. Las cosas de la vida.

-Y hasta ahora...

-Y hasta que me muera; seguro.

-Se ha referido antes a actitudes cívicas que Vd. ha adoptado en diversas situaciones. A veces, creo, le han ocasionado dificultades. Como las dos cartas que firmó en 1963, con otros intelectuales, para protestar de los malos tratos de la policía a los mineros asturianos, y que tuvieron consecuencias para su actividad personal y profesional...

-Desde luego nos procesaron -o, al menos, un juez nos citó a declarar-, pero no llegaron a realizar el proceso. No faltó, sin embargo, el aluvión de improperios, amenazas, iras, etc., orquestadas en la prensa y hasta en televisión. Ni el desvío de editoriales o empresas. Ni el silencio prolongado de nuestros nombres o actividades en los medios de comunicación. En definitiva, para mí pasaron cuatro años sin estrenar, hasta que Tamayo tuvo el arrojo de montar El tragaluz en 1967.

-En enero de 1971 fue Vd. elegido miembro de la Real Academia Española y el 21 de mayo del año siguiente leyó su esclarecedor discurso sobre García Lorca y Valle-Inclán. El [27] ingreso se esperaba desde hacía tiempo; no faltaron, sin embargo, las reticencias ante una elección en la que, como escribió Ángel María de Lera, con Buero Vallejo entraba también por la puerta grande la literatura de posguerra. ¿Cómo vio y cómo ve Vd. su presencia en la Academia?

-Las reticencias nunca faltan. Aquí cualquier pretexto es bueno para descalificar. Yo nunca busqué entrar en la Academia; incluso lo eludí ante alguna autorizada insinuación. Pero no tenía, ni tengo, ese prejuicio antiacadémico tan frecuente entre personas que luego se perecen por entrar en ella. A la Academia se le podrán achacar defectos y errores, pues nada ni nadie deja de tenerlos. Pero lo admirable de su labor y lo necesario de ésta no se reconocen como se debiera. Es más gustoso pitorrearse de que fulano debió entrar y no entró, de que mengano no debió entrar o de que «güisqui» es una tontería. Y olvidar a eminencias que debieron entrar y sí entraron, y que allí trabajan. Yo soy un académico muy modesto, porque mi labor lo es y porque ni siquiera hago uso del título. Pero me siento muy honrado contribuyendo a sus tareas.

-En los primeros años de la democracia aumentan los ataques contra Vd. y se producen incluso amenazas de muerte. ¿Por qué cree que sucedió eso?

-En todo cambio históricamente importante arrecia el deseo de eliminar a personas que hayan sido notorias hasta entonces. Es una buena oportunidad, incluso generacional, de

anular vigencias. Los enemigos te llegan a amenazar por el temor de que, pese a todo, no desaparezcas, supuestos amigos atacan también, a ver si así te vas a la cuneta. Digo ahora todo esto porque se me pregunta, pero es mejor callarse, pues de lo contrario alguno de los que te atacan te acusa encima de paranoico. Menos mal que los intentos de «defenestrarme» no los he señalado yo, sino otros escritores: Isaac Montero, por ejemplo. En cuanto a aquellas amenazas anónimas, amainaron cuando las denuncié, pero se convirtieron en impertinencias igualmente [28] anónimas que no han cesado. Sospecho que las más son de una sola mano, incluidas aquellas de muerte, y que no son del fanático político del que fingían ser, sino de un pobre perturbado muerto de envidia y de rencor.

-¿Qué han supuesto para Vd. tantas dolorosas experiencias centradas en la muerte?

-Familiarizarme con ella, esperarla con serenidad, pero sentirla indeciblemente en ciertos casos muy cercanos.

-En 1980 se le concedió el Premio Nacional de Teatro por el conjunto de su producción. El año pasado le tributó un merecido homenaje el Teatro Español. Ahora, el Premio Cervantes viene a reconocer oficialmente la decisiva importancia de Antonio Buero Vallejo en nuestro teatro. ¿Qué han significado para Vd. estos galardones?

-No quisiera que se me interpretara equivocadamente como soberbio y desdeñoso. Agradezco todo ello y me complace que haya ocurrido, pues me reafirma y me sostiene. Pero ¿me creería si le dijese que, a estas alturas de la vida y de lo bueno y malo que ésta me ha dado, estas cosas apenas me saben ya a nada? Si vienen, muy bien; si no vienen, me dejan indiferente. Por eso nunca las busco.

-Hablemos más directamente de su teatro. Han transcurrido cuarenta años desde que empezó a escribirlo y tiene en su haber veintiséis obras, ¿considera Vd. adecuada la afirmación de que hay en ellas una esencial unidad de fondo, por encima de las lógicas diferencias argumentales y de tratamiento?

-Unidad de fondo, diversidades de forma, insistencia en algunos problemas -y en algunas formas- obsesivos. Creo que todo escritor sea mejor o peor, pero auténtico, es así.

-En su producción dramática es evidente una «cosmovisión trágica» no demasiado extendida en nuestro teatro. ¿Cuál es, en su opinión, el sentido actual de una restauración de lo trágico?

-También esto sería largo de responder... Esencialmente diría que el sentido actual de lo trágico ha de ser abierto y sin [29] preceptiva. Pero, bien mirado, me parece que lo primero es tan antiguo como la tragedia misma, que está ya en el fondo de las tragedias helénicas. Si admitimos esto, admitiremos que, aparte de todas las variaciones míticas, morfológicas, etc., el concepto esencial de lo trágico es de los que menos han variado en la cambiante historia. Y se explicaría porque la vivencia trágica es uno de los límites -uno de los enigmas- del hombre.

-La ceguera, la locura, la sordera... ¿son modos de nuestro destino o quizá una manera de luchar contra él?

-Corroboro lo anterior: son «destinos» que deben y pueden combatirse, aunque en ese combate se deje uno el pellejo. Las variantes de esa lucha trágica entre el destino como fatalidad y el destino como libertad -incluidas la rebeldía y la resignación- son las que configuran el enigma de la tragedia.

-A pesar del motivo repetido de la esperanza en la obra bueriana, se le ha llamado con demasiada frecuencia pesimista y predicador de amarguras...

-Sambenito que me colgaron desde que empecé y que resulta muy útil para repudiar lo trágico atribuyéndolo a deficiencias del autor. Son defensas de gentes -y aun de sociedades- en el fondo paralizadas y conformistas.

-Y el lugar común de su incapacidad para el humor...

-Lo mismo. En mi teatro siempre hubo dichos o personajes humorísticos que el público celebraba. Pues se ha dicho -y se dirá- que no. Por lo demás, la cosa carece de importancia.

-La esperanza de Buero, de su teatro, ¿es una esperanza «de clase», como algún crítico ha apuntado?

-No necesariamente. Pero a veces son esperanzas de o para una clase.

-Hay un aspecto fundamental en sus dramas: la unión de elementos racionales con otras vías de conocimiento. Creo que en este sentido hay que tener muy en cuenta una obra no demasiado considerada (ya que se publicó tardíamente y no es, desde luego, de las más valiosas entre las suyas), El terror [30] inmóvil, que, con Aventura en lo gris, ofrece pronto una dimensión fantasmagórica y onírica desarrollada después en Irene, o el tesoro y en El concierto de San Ovidio y, continuamente, desde El sueño de la razón a Lázaro en el laberinto, su última pieza por ahora. ¿No se olvida a veces o se tiene en menos esta dimensión?

-Cierto. Y es un olvido que yo calificaría asimismo de reductor. Pero creo que, aun cuando tardíamente, estos aspectos van reconociéndose e interesando cada vez más en mi teatro. Antes, o no se advertían o se comentaban despectivamente: «Buero y sus sueños»... (Bueno, también ahora, a veces.)

-A pesar de su insistencia, lógica porque responde a una palpable realidad, en la constante experimentación formal que hay en sus obras, ¿no le parece que se sigue hablando de su teatro primordialmente desde el punto de vista ético o social, lo que es también reductor?

-Sí. Seguimos con las reducciones... Qué le vamos a hacer.

-Señaló Vd. en una ocasión («Sobre teatro», 1963) que «la cuestión de la realidad es el mayor deber del dramaturgo». ¿Es conflictiva la relación entre escritor y sociedad?

-También lo dije, aunque en otras ocasiones. El escritor es, entre otras cosas, conciencia -o subconsciencia- de la sociedad. De ahí que el conflicto sea inevitable y, a menudo, perjudicial para el escritor. Pero, en ciertos casos, ese conflicto coexiste con una aceptación polémica general que puede atribuirse a determinados atractivos de las obras.

-Buero siempre ha defendido la oblicuidad como elemento enriquecedor de la literatura y del teatro. ¿Cómo ve, desde la perspectiva actual, el grave problema de la censura en la posguerra y la ya histórica polémica del «posibilismo»? ¿También ahora hay que ser «posibilista» o esto era un condicionamiento de la «noche» del franquismo (y recuerdo su afinada «Recapitulación subjetiva» en el homenaje a Eugenio de Nora)? [31]

-Entonces se confundió posibilismo con acomodación, oblicuidad con posibilismo acomodaticio. Dije desde entonces, y repito, que oblicuidad y posibilismo son constantes del quehacer literario propias también de creaciones sin censura. Y que tales connotaciones se daban, por ello, incluso en quienes alardeaban de imposibilistas. La censura franquista fue un hecho gravísimo que nos perjudicó enormemente; pero, recordando lo dicho acerca de lo trágico, un hecho no fatal, sino abierto. A efectos prácticos, al régimen le interesó crecientemente aflojar las riendas, entreabrir. Y nosotros luchamos para ampliar esos boquetes. Las bajas en la batalla fueron incontables, pero ahí está todo lo conseguido, para quienes se permitan a sí mismos asombrarse; reacción, ya lo sé, difícil para los que no pueden o no quieren salir del círculo de hierro de que tal asombro no es tolerable porque -según ellos- equivaldría a defender al franquismo. Pero sólo se trata de defendernos a nosotros.

-Vamos ahora con dos preguntas típicas pero inevitables. ¿Cuáles son los autores que Buero prefiere y que más han influido en su teatro?

-Por supuesto, los griegos. Su enseñanza es inagotable. Y Calderón, y Shakespeare... Entre los modernos, Ibsen, Pirandello, Maeterlinck, Chejov, Valle-Inclán, Lorca, Beckett, Brecht... y unos cuantos más.

-¿Por qué obras tuyas siente predilección?

-En la ardiente oscuridad, El tragaluz, El sueño de la razón, El concierto de San Ovidio, La Fundación. Y, siempre, la última, porque es la de más reciente desasosiego. Así, pues, Lázaro en el laberinto.

-A propósito... Al ver Lázaro en el laberinto volvemos a advertir que la mujer suele tener en sus dramas un comportamiento más recto que el del hombre. ¿A qué obedece?

-Tal vez a que, con las excepciones consiguientes en uno y otro sexo, hace tiempo que estoy convencido de que la mitad mejor del género humano es la femenina. [32]

-Las reacciones de la crítica de prensa frente a su obra han sido a veces negativas en exceso. No es extraño que un estreno bien acogido por el público haya sufrido algunos juicios muy negativos. ¿No cree que esta dualidad se ha acentuado en los últimos estrenos?

-Yo he tenido siempre, junto a críticas muy favorables, otras muy negativas. Ahora bien, años atrás, cuando estas últimas predominaban, la acogida del público solía ser también muy mediocre. ¿Acuerdo entre crítica y público? ¿Influencia de la crítica en el público? No sé en qué grado cada una de las dos cosas. En los últimos estrenos también ha habido de todo, pero el público ha aprobado claramente y masivamente. Tal vez se deba a que el público ya no sigue tanto a la crítica como antes. Es otro fenómeno de transición, y no quiero decir con ello que sea positivo: aunque siga habiendo grandes éxitos de público, el teatro está perdiendo público, y la indiferencia ante la crítica podría también significar indiferencia ante el teatro. No estoy seguro.

-El público acude menos al teatro...

-Digamos que está vacilando entre acudir o no acudir. Y a veces acude en cantidad, lo cual es maravilloso. (Mala cosa, que sea maravilloso; debería ser normal.)

-¿Es posible que Buero siga teniendo, a estas alturas, inseguridades cuando escribe y temores cuando estrena? ¿Y que afirme, como hace poco ha hecho: «No me gusta escribir teatro»?

-Todo ello es, por desgracia, hartamente posible y cierto. Pero lo último hay que matizarlo con palabras que ya dije en otra ocasión: me gusta haber escrito teatro...

-Dejemos su obra para pasar a un terreno más general. ¿Qué opina de nuestro teatro actual? ¿Le parece bueno el sistema de ayudas de las instituciones? ¿No se favorece con frecuencia lo externo (nombres, espectáculo, medios materiales, grandiosidad...) un tanto al margen de los resultados? [33]

-Las ayudas son muy necesarias y el aumento que han experimentado, muy positivo. Su aplicación es la que puede discutirse. Reparticiones algo más equilibradas en bien de compañías capaces de una buena labor continuada y menos preocupadas por la multiplicación de grandes espectáculos de prestigio serían, a mi juicio, preferibles. Descargar de impuestos al teatro, también. Televisión también podría ayudarlo más y mejor. De lo que se trata es de recuperar, de reconstruir, al público, y esto no se consigue sólo con espectáculos excepcionales o con festivales.

-Recientemente se planteó un conflicto a propósito de los derechos de un autor sobre su obra respecto a las modificaciones que un director podía introducir en ella. ¿Qué piensa Vd. acerca de las relaciones autor-director, entre el texto dramático y las posibilidades de adaptación?

-El autor tiene absoluto derecho sobre su texto y el director no tiene el derecho de modificarlo sin su permiso. Pero el autor debe estar dispuesto a recibir sugerencias y a permitirlo, o a modificarlo él mismo en la práctica de los ensayos. Debe haber, pues, una

colaboración entre autor y director que, sin excluir discusiones, es fácil y armónica cuando director y autor son buenos. Cuando uno de ellos, o los dos, son mediocres, es cuando empiezan los problemas, a veces insolubles si no hay ruptura. Lo pintoresco es el auge actual de la idea, grata a muchos directores, de que el autor de teatro no sabe nada de teatro. Un verdadero autor de teatro sabe mucho de escenificación y no sólo puede recibir sugerencias, sino darlas. Hoy, en el mundo, los directores trabajan con un «dramaturgo» al lado: un experto en alteraciones funcionales del texto. Eso está muy bien cuando el autor no puede ser consultado o está muerto, y demuestra que, en muchas ocasiones, no conviene que la «dramaturgia» la haga sólo el propio director. Pero si el dramaturgo está presente y disponible, nadie mejor para efectuar su propia [34] «dramaturgia» en armonía con el director, siendo autor que, normalmente, sepa de teatro.

-En distintos momentos se ha referido Vd. con alabanzas al Teatro Independiente («uno de nuestros más saludables fermentos y de nuestras mayores esperanzas», dijo en 1969), sin embargo no ha sido muy representado por estos grupos. ¿A qué cree que se ha debido?

-Yo ya era un autor reconocido y ellos, en su afán de ruptura, solían andar interesados, sobre todo, por novedades extranjeras o por el autor amiguete más o menos novel.

-Quiero hacerle, finalmente, algunas preguntas más alejadas del mundo de la escena. Con insistencia menciona Vd. el amenazante peligro de una «catástrofe mundial» y no parece muy arriesgado deducir de sus palabras una visión algo negativa del progreso...

-No veo negativo todo progreso, sino muy positivo. Pero los hombres lo han orientado tanto y tan desenfrenadamente por su instinto depredador, de dominio y de lucro, que se han pasado de la raya. El resultado es una naturaleza gravísimamente deteriorada hoy, la amenaza de holocausto nuclear, el horroroso despilfarro de gastos de armamento y tantas otras cosas...

-¿Las soluciones...?

-Las soluciones -si todavía las hay- son urgentes, pero no parece que haya vías seguras para afrontarlas con la clarividencia y la rapidez necesarias. Así que ¡alerta!

-¿Cómo conciliar en nuestra sociedad el bienestar de algunos con la penuria de tantos?

-No los veo conciliables. Los partidarios de la economía «libre» y de la propiedad sacrosanta dicen que sí lo es, pero hasta ahora no lo han demostrado.

-Esto nos lleva a otra repetida afirmación suya: «El mundo será socialista o no será». ¿No puede resultar hoy una opinión cuando menos arriesgada? [35]

-Al contrario. Precisamente por todos los desastres que acabo de apuntar y que en tan gran parte proceden de los apetitos de lucro y de poder, una honda transformación socialista vuelve a aparecer como la solución posible. Es, sí, muy difícil; requeriría incluso un gobierno mundial, lo cual, evidentemente, está lejos. Y una drástica superación del siniestro

juego de los intereses encontrados. Mas todo ello refuerza la idea de que, con parches y paños calientes, no vamos a resolver nada.

-Y terminamos con una observación. La persona de Antonio Buero Vallejo deja entrever cierto cansancio profundo. Y la impresión parece responder fielmente a la realidad...

-Algo hay de eso. Tengo ya setenta años...

(Publicada en AA.VV., Antonio Buero Vallejo. Premio de literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes» 1986. Barcelona, Anthropos - Ministerio de Cultura, 1987). [39]

### Aspectos generales

#### Buero Vallejo y la tragedia

Una de las más reiteradas afirmaciones de Antonio Buero Vallejo al hablar de su propio teatro es la del carácter trágico que éste posee. Toda su producción dramática responde al firme propósito de llevar a la escena la cosmovisión trágica que le es propia y que, al mismo tiempo, le ha parecido siempre el mejor modo de atender a los anhelos e inquietudes del hombre en la sociedad que le ha tocado vivir. No hace mucho que recordaba: «Yo me encontré al comienzo de mi carrera dramática ante un panorama español soberanamente dificultoso. Frente a él, cabía callarse; cabía irse. Otros lo hicieron así. Y cabía, pese a todo, intentar hablar, expresarse». El modo de manifestarse que nuestro autor elige es el del teatro y, en él, acude a la tragedia porque «la tragedia no sólo puede llegar a promover depuraciones catárticas, que por serlo son ya transformadoras, sino además una crítica inquietante, una ruptura en el sistema de opiniones que hombres y sociedades se forjan para permanecer tranquilos».

El teatro bueriano es esencialmente trágico. La crítica lo ha venido señalando habitualmente y con ello se confirmaban las [40] palabras del dramaturgo en artículos, comentarios y entrevistas. Aun antes de su primer estreno señaló ya en una entrevista radiofónica que la capacidad para captar la tragedia teatral era «la mejor señal del ímpetu, de la alegría, de la plenitud, de la salud de un pueblo». Y en el comentario a Historia de una escalera, la primera de sus obras estrenada y publicada, dijo Buero de ella: «En el fondo es una tragedia, porque la vida entera y verdadera es siempre, a mi juicio, trágica».

Las formulaciones teóricas poseerían, sin embargo, un reducido interés de no corresponderse con su cabal plasmación dramática. Nuestra intención ahora es recoger las ideas de Buero Vallejo acerca de la tragedia, pero hemos de advertir, por ello, que sus planteamientos llegan, realizados de distintas maneras, a cada una de sus obras. La significación del estreno de Historia de una escalera, que ha pasado a ser un momento capital en el teatro español de la posguerra, viene dada justamente porque supuso la visión crítica de la vida cotidiana de unos personajes corrientes cuyas preocupaciones y problemas se presentaban en el escenario por medio de un tratamiento trágico que enlazaba el sentido de la obra y su concepción dramática. En Las palabras en la arena, representada sólo dos meses [41] después, reflejó Buero «la tragedia de aquella hipócrita y decadente sociedad

romanojudaica». Y En la ardiente oscuridad, drama con el que el autor inició su escritura teatral y que fue estrenado en diciembre de 1950, muestra aún con mayor claridad los «perfiles trágicos» con los que Buero Vallejo ha querido configurar todo su teatro.

En un breve artículo de prensa publicado en 1952 apuntaba Buero algunas ideas que después ha expuesto con mayor precisión y desarrollo. Pero merece la pena que lo recordemos por la temprana fecha en la que apareció. Se llamaba en él la atención «sobre el hecho sorprendente de que la mayoría de las obras maestras del teatro hayan sido tragedias» y se hacía otras dos afirmaciones de gran interés: acerca de la moralidad de la tragedia y de su carácter optimista, «porque la repulsa de lo trágico no es otra cosa que la incapacidad para permanecer esperanzados después de asomarse al espectáculo total de la vida y sus derrotas».

Pocos años más tarde Buero Vallejo exponía sistemáticamente sus opiniones sobre la tragedia en un trabajo que utilizamos, junto con otros posteriores, en lo que pretendemos que sea una visión global de su pensamiento trágico. Como hemos indicado, Buero quiere expresar con su teatro, por [42] medio de la tragedia, los deseos y limitaciones con los que se enfrentan sus contemporáneos: «Viene a ser, pues, el mío un teatro de carácter trágico. Está formado por obras que apenas pueden responder a las interrogaciones que las animan con otra cosa que con la reiteración conmovida de la pregunta; con la conmovida duda ante los problemas humanos que entrevé».

La tragedia, cuya permanencia «responde, sin duda, a una necesidad del ser humano», toca los últimos y más profundos enigmas del hombre: «La tragedia es, en suma, un medio -estético- de conocimiento, de exploración del hombre; la cual difícilmente logrará alcanzar sus más hondos estratos 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 la de su grandeza. Intentar conocer al hombre, preguntar simplemente por él de espaldas a la situación trágica, es un acto incompleto, ilusorio, ciego; toda hipótesis antropológica que no la tenga en cuenta resultará, a la corta o a la larga, equivocada y perniciosa. Sólo cuando la exploración de la problemática humana tiene presente sus aspectos trágicos se hace veraz y honesta, además de valerosa; y por eso, a la corta o a la larga, es la más positiva».

Con esa profundización en las más íntimas realidades humanas hay que relacionar la permanencia de uno de los elementos trágicos fundamentales, la catarsis, que Buero entiende como «interior perfeccionamiento». Porque la actuación externa ha de ser consecuencia de la verdad personal. El comportamiento recto con los demás exige una conciliación [43] con la autenticidad individual. En el último de los dramas de Buero, Lázaro en el laberinto, el protagonista no llega a un satisfactorio final, a pesar de su generosa actitud pública, porque no consigue conducirse adecuadamente en su interior. La dimensión social, por tanto, debe basarse en un compromiso ético.

Tales consideraciones tendrían, empero, escaso valor si, como no pocas veces se ha hecho, se atribuyera a la tragedia un sentido cerrado que impidiese la libertad personal. Por ello Buero ha defendido siempre, a pesar de las frecuentes acusaciones de pesimista que ha sufrido, una concepción «abierta» y «esperanzada» de lo trágico. En su Discurso de ingreso

en la Real Academia Española resumió con claridad cuanto hasta entonces había escrito al respecto: «Numerosas veces he expuesto mi convicción de que el meollo de lo trágico es la esperanza. Afirmación es esta abruptamente opuesta a la general creencia de que, mientras hay esperanza, no hay tragedia. La tragedia equivaldría, justamente, a la desesperanza: el hado adverso destruye al hombre, la necesidad vence a sus pobres tentativas de actuación libre, que resultan ser engañosas e incapaces de torcer el destino. Y si eso no sucede no hay tragedia. Un héroe trágico lo es porque asume esa verdad, y en comprenderla reside la única grandeza que le es dable alcanzar ante la desdicha y la muerte. Tales son los más corrientes asertos, que los helenistas, por su constante cercanía a los textos griegos, no suelen respaldar; pero que han sido aprobados por los teóricos de la literatura como generalizaciones evidentes». Y aduce «unos pocos ejemplos descollantes para comprobar hasta qué punto el concepto de lo trágico ha cristalizado en estas supuestas quintaesencias». Desde Goethe a Jaspers o a Lesky se ha intentado eliminar toda reconciliación de la tragedia. [44] También Lucien Goldmann ha negado a lo trágico «el dinamismo de una esperanza realizable». Pero cree Buero que «la operación mental que estos pensadores repiten es la de extraer un ideal sentido de lo trágico, absoluto, estático y desesperanzado, de grandes tragedias donde el movimiento de la esperanza hacia un final liberador no es accidental sino esencial».

Concluye nuestro dramaturgo, tras mostrar algunos ejemplos de la tragedia griega y actual, que «pese a la afirmación de Goldmann, la tragedia es dialéctica: lo son de modo explícito las que describen la dialéctica conciliadora de los contrarios, motivada por actos y reflexiones libres que desatan el nudo de la necesidad; pero lo son asimismo, de modo implícito, aquellas donde la conciliación no sobreviene, pues les están pidiendo a los espectadores las determinaciones que ellas no muestran. [...] Puede señalarse, creo, como signo revelador de la tragedia el de la problemática de la esperanza. La esperanza del desear y la desesperanza del esperar serán, entiendo yo, las que hallaremos en toda tragedia digna de tal nombre».

La tragedia, pues, es según Buero sustancialmente esperanzada. Muchas veces, no obstante, la situación final en el escenario aparece cerrada y sin solución alguna. Es entonces cuando la esperanza se traslada del todo al espectador puesto que el sentido último «de una tragedia dominada por la desesperanza no termina en el texto, sino en la relación del espectáculo [45] con el espectador». La acción catártica de la tragedia propicia «que el espectador medite las formas de evitar a tiempo los males que los personajes no acertaron a evitar» y que reaccione ante los sucesos que ha visto representados y que sólo raras veces desembocan en una apertura general para los personajes.

El mismo creador participa, aunque sea a su pesar o sin darse cuenta de ello, de una cierta esperanza, puesto que «si se escribe, escríbese siempre la tragedia esperanzada, aunque se crea estar escribiendo la tragedia de la desesperación. Si el escritor plantea angustiosamente el problema de la desesperación, esa angustia nace del fondo indestructible de su esperanza amenazada, pero viva, pues de otro modo no se angustiaría».

La concepción abierta de lo trágico lleva inevitablemente al replanteamiento de la de destino. Afirma Buero que la tragedia, «desde sus mismos albores en Atenas, muestra una relación orgánica entre necesidad y libertad, de la que, se ignora por qué causa, sólo el

primer miembro ha venido a considerarse significativo. No obstante, se nos ha enseñado desde Esquilo que el destino no es ciego ni arbitrario, y que no sólo es en gran parte creación del hombre mismo, sino que, a veces, éste lo domeña. La tragedia escénica trata de mostrar cómo las catástrofes y desgracias son castigos -o consecuencias automáticas, [46] si preferimos una calificación menos personal- de los errores o excesos de los hombres».

No es admisible un concepto de destino ineludible y del todo determinante: «El hombre es un ser vivo y activo a quien ni siquiera en la tragedia, contra la opinión vulgar, le son negadas las posibilidades de lucha y de victoria. Ya la superación espiritual, el ennoblecimiento interno que el dolor puede acarrear, son por lo pronto aspectos en los que siempre se reconoció una salida resolutoria del conflicto trágico hacia más dulces formas del sino. Pero las posibilidades de reacción individual que posee el protagonista de una tragedia son aún más definidas: pueden llegar hasta el vencimiento del hado». «La tragedia no es pesimista» precisamente porque «no surge cuando se cree en la fuerza infalible del destino, sino cuando, consciente o inconscientemente, se empieza a poner en cuestión al destino. La tragedia intenta explorar de qué modo las torpezas humanas se disfrazan de destino».

El destino es, pues, obra del hombre, individual y colectivamente considerado. No son los dioses quienes labran nuestra desgracia, «somos nosotros quienes la labramos» dice Penélope en *La tejedora de sueños*. La tensión entre lo que condiciona al hombre y lo que éste puede resolver, entre la decisión individual y las limitaciones, sociales, y metafísicas, es la verdadera manifestación del destino, entendido como «un conflicto reiterado entre individualidad y colectividad, entre necesidad y libertad». [47]

M.<sup>a</sup> Jesús Valdés y Guillermo Marín en *La tejedora de sueños*, 1952.

[48]

La libertad implica la existencia de una especie de justicia poética por la que todas las culpas y equivocaciones son castigadas. En ocasiones, incluso, no en las mismas personas que los cometieron. «Esto podrá ser espantoso, pero no es arbitrario» afirma Buero y puede advertirse alguno de sus dramas (pensemos, por ejemplo, en *Llegada de los dioses*). Sin embargo, más frecuente es que cada uno pague «por las culpas de un modo u otro, tarde o temprano», ya que «es fatal, en suma, que la violación del orden moral acarree dolor». Las posibilidades de realización dramática de este principio son múltiples; recordemos, entre las últimas obras de nuestro autor, el castigo de Fermín en *Jueces en la noche* tras una repetida actuación negativa; la posibilidad para Fabio (*Diálogo secreto*) de rehacer su vida con la compañía de Teresa; o la soledad final de Lázaro (*Lázaro en el laberinto*) por no admitir su propia verdad.

En alguna ocasión, Buero Vallejo, con lo que podríamos denominar un perspectivismo histórico, nos hace ver que la esperanza de futuro (tantas veces expresada en su teatro por medio de la niñez y de la juventud) ha tenido, al menos en parte, ya lugar. En *El concierto de San Ovidio*, después de la apertura manifestada en el último diálogo de Adriana y David,

la intervención de Valentín Haiüy hace ver al público que éste ha comenzado a modificar una realidad injusta educando a los niños ciegos. Y en *El tragaluz*, los Investigadores (como los [49] Visitantes de Mito) se sitúan en un tiempo en el que se han superado muchas de las deficiencias actuales. Este optimismo es inseparable de la exigencia de una responsabilidad social de personajes y espectadores, «observados y juzgados por una especie de conciencia futura».

En la tragedia así entendida, como una visión en pie del hombre que lucha con sus limitaciones y busca con denuedo la libertad, la verdad y la autenticidad, reside, cree Buero Vallejo, el prometedor futuro del teatro: «Si hay un porvenir para el arte dramático, lo que el movimiento participador del presente anuncia muy primordialmente no puede ser otra cosa, sino que la tragedia -con su riqueza de significaciones, su macerada elaboración de grandes textos, su apolínea medida (que acaso podríamos llamar velazqueña), su dinámica exploración de formas, su renovada asunción de perfiles orgiásticos y esperpénticos- torna a ser una magna aventura preñada de futuro».

(Publicado en *Anthropos*, 79, diciembre 1987). [51]

El «realismo» en el teatro de Buero Vallejo

La cuestión de la realidad es el mayor deber del dramaturgo. Pero tiene justamente que hacerse cuestión de ella, pues no está resuelta.

Hay obras de problemática implícita socialmente más positivas y fecundas que otras explícitamente sociales...

La realidad lo engloba todo.

El estreno de *Historia de una escalera*, el 14 de octubre de 1949, supuso la ascensión a los escenarios españoles de la realidad de aquella sociedad y aquel tiempo, como, con toda razón, se ha venido repitiendo. En las críticas publicadas al día siguiente se hacía ya mención de tales aspectos: «Alto y noble concepto de lo trágico sin salirse del estricto marco de lo humano y de la cotidianamente vital...»; «consigue un realismo crudo, enérgico, [52] severo...»; «es nada menos que el sentido real que el público lleva en la masa de la sangre...». La obra, en efecto, «contenía una nueva escritura», como más tarde escribió Pérez Minik. Al ser elegido Buero Vallejo en 1971 miembro de la Real Academia Española, Ángel María de Lera señaló que, con él, entraba en esa institución, excepción hecha de Camilo José Cela, la literatura de la posguerra, porque Buero «es el primero que surge en el teatro y el que sitúa al género en la realidad de la vida española: el que se hace portavoz de la congoja soterrada de su sociedad, con un sentido crítico y rigurosamente ético: el que eleva, por ello, el sainete a la categoría de drama y, a veces, de tragedia; y el que, en fin, superando en gran parte las limitaciones que le son impuestas, pone acentos de verdad y autenticidad en sus personajes». Nos encontramos, en efecto, ante un firme y complejo propósito en un autor joven y novel que, sin embargo, sabía muy bien qué pretendía: «Buero, desde el principio de su carrera, decidió no una, sino dos cosas a la vez: atenderse, ciertamente, a la realidad, a toda la realidad, costara lo que costara, pero [...] no

para reflejarla en el escenario, al modo del realismo tradicional, sino para ponerla en cuestión». [53]

En no pocas ocasiones la apariencia de la obra, la naturaleza del ambiente y de los personajes, su modo de relacionarse y de expresarse, su proximidad vital, han hecho olvidar, sin embargo, lo que Buero apuntaba en la apostilla final a la primera edición de *Historia de una escalera* respecto a su intención y a sus preocupaciones; de ahí la inapropiada consideración de la pieza como próxima a la estética del sainete. Un año después estrena Buero *En la ardiente oscuridad*, su primera obra escrita, y en ella se percibió el inicio de una vía diferente a la comenzada en el drama de vecindad. En la «Autocrítica» correspondiente Buero señalaba: «No es a ellos [los ciegos], en realidad, a quienes intenté retratar, sino a todos nosotros», [54] indicando un sentido simbólico que no todos entendieron. No ofrece duda que *Historia de una escalera* y *En la ardiente oscuridad* se encuadran en dos modos dramáticos diferentes y el mismo autor lo ha repetido en diversas ocasiones, mostrando su preferencia por la obra de ciegos. Pero esos modos son complementarios y cada uno de estos dos textos, como el resto de la producción dramática bueriana, ha de considerarse desde una y otra perspectiva.

El realismo testimonial de *Historia de una escalera* no impide su dimensión simbólica, perceptible en espacios, objetos, y personajes; el alcance metafísico y simbólico de *En la ardiente oscuridad* no excluye su valor social. Porque Buero Vallejo, desde *Historia de una escalera* a *Música cercana*, ha procurado armonizar unos contenidos de hondo sentido crítico con sus preocupaciones estéticas desde una visión trágica.

Podríamos detenernos en diferentes obras para mostrar la dualidad realismo-simbolismo. No es posible, ni sería conveniente hacerlo ahora, pero recordemos, a modo de significativos, ejemplos, *Madrugada* (1953), que, con la apariencia de una obra de intriga policíaca, es una trágica indagación de la verdad; *Irene, o el tesoro* (1954), en la que, al igual que en *El tragaluz* (1967) o en *Caimán* (1981) se entremezclan hechos y [55]

José M.<sup>a</sup> Rodero y Adolfo Marsillach en *En la ardiente oscuridad*, 1950.

[56] pensamientos; *La Fundación* (1974), *Fábula del engaño y de la verdad*; *Jueces en la noche* (1979), con su medido juego de sueño y de vigilia; o, años antes, *Hoy es fiesta* (1956), cuya ambientación realista no oscurece la presencia de lo trascendente. A propósito de esta última escribió su autor:

*Hoy es fiesta*, situada por los más en la tendencia de *Historia de una escalera* a causa del ambiente en que se desarrolla, está en realidad tan cerca de la tendencia dramática de mi obra de ciegos -sea cual fuere ésta- como de la de mi primer drama vecinal. La definida, aunque comedida, tensión individual de Silverio con respecto a sus prójimos y a sí propio, es la misma en el fondo que la del ciego Ignacio.

## Realismo y simbolismo

Cuando, en 1957, Buero hace una reflexión acerca de su teatro, se refiere a quienes habían reducido sus aciertos a unas pocas piezas en las que supuestamente se limitaba «al ejercicio de un realismo directo» y creían equivocada la tendencia hacia el simbolismo. Niega el autor tal división y afirma que «no hay tal tendencia doble, sino en realidad una sola que a veces se disfraza de realismo y a veces de otras cosas». Tan esquemática dicotomía se había señalado en repetidas ocasiones, bien para exaltar la vía del «realismo directo» (no olvidemos la situación en el tiempo), bien para defender la línea simbólica. En algún caso, no sin cierta ambigüedad, se recomendaba a [57] Buero seguir «por su propio camino». Podríamos multiplicar las citas en las que el autor se opone a esa simplista visión de su obra; vamos, sin embargo, a reducirlas porque suelen expresar ideas muy semejantes manifestadas de modo apenas diferente. Buero pretende captar la realidad de un modo artístico y «por ser todo arte condensación, el más realista de ellos es, también, símbolo»; además, si se quiere, como él, mirar «la realidad total», se ha de «reflejar todo lo que tiene de enigmática, de contradictoria y, a veces, hasta de absurda o fantasmagórica»; finalmente, hay que tener en cuenta que lo real no se percibe únicamente por medios racionales: las obras de arte añaden a éstos sus «intuitivas calas» y alcanzan también «a las zonas donde la fantasía actúa y crea en libertad».

## Realismo simbólico y realismo social

Buero ha hablado de «realismo simbólico» con referencia al que en su producción puede advertirse, precisamente porque «la simple definición de realismo y simbolismo es asunto difícil» y [58] esa adjetivación del término nos hace ver la diferencia de propósito, cumplido en sus dramas, respecto del «realismo» que, entre otros caracteres, puede aplicarse a la generación del medio siglo. Recordó Darío Villanueva ciertas afirmaciones de un escritor anónimo en el último número de Revista Española («el medio más importante de expresión con que contó la generación del medio siglo como tal generación») entre las que se destaca la de que había que convencer a todos «de que es posible afrontar las realidades que nos asedian y darles expresión artística». No sería difícil aplicar ese lema a un escritor como Buero, que, desde sus primeras obras, pretende captar los problemas de la sociedad en la que está inmerso y expresarlos estéticamente por medio del drama. Sin embargo, en aquellos años, Alfonso Sastre, el más significado dramaturgo de ese grupo, tenía proyectos muy distintos, como es sabido y podremos examinar con un ejemplo no muy conocido.

En una encuesta de 1951 Sastre pregunta a Joaquín Calvo Sotelo, a José López Rubio, a José María Pemán y a Antonio Buero Vallejo: «El teatro que Vd. hace, ¿tiene alguna intención social determinada?». Antes de reproducir las respuestas, [59] expone él su opinión, coincidente con la expresada en el «Manifiesto del T.A.S.», entre ellas, «una de mis más fundamentales convicciones», la de que «lo social, en nuestro tiempo, es una categoría superior a lo artístico». Los autores españoles, afirma Sastre, «se manifiestan, de modo unánime, en desacuerdo con estas ideas». A la cuestión antes indicada todos, en efecto, contestan que no tienen en su teatro esa intención social. La respuesta de Buero es la más precisa: «Determinada, no. 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».

Transcurridos doce años, cuatro dramaturgos responden a una encuesta sobre teatro social en el diario Arriba. Se trata de Alfonso Paso, Alfonso Sastre, Buero Vallejo y Lauro Olmo. La tercera de las preguntas viene a ser la misma de Correo Literario: «¿Se considera usted un autor de teatro social?». Paso se cree «un humildísimo autor de teatro, a secas». Olmo, «un autor de teatro social», que es «aquél que denuncia problemas que nos responsabilizan a todos...» Sastre afirma que la del teatro social es una tarea antigua que él intentó en España y que «la tarea es ya otra: buscar una forma teatral situada más allá del teatro 'épico' y ello por una vía dialéctica...» Buero piensa en este momento que siempre ha habido teatro social y que éste no falta en España en la actualidad, aunque quizá no se refleje con la hondura debida «nuestra verdadera problemática social». Teatro social no es sólo el que muestra problemas de clase, sino «aquél que aborda toda problemática humana que tenga su origen o que se encuentre en relación con estas imperfecciones [60] estructurales [...] Sustentando, finalmente, todo el edificio de finalidades sociales, se encuentra un objetivo básico: el del deleite estético, que por sí solo no justificaría ningún teatro, pero sin el cual ningún teatro es válido como espectáculo». Y concluye que «en el amplio sentido que acabo de esbozar» es, desde luego, un autor de teatro social.

Posee pues, Buero Vallejo un concepto amplio del sentido social del arte y del teatro, al igual que ocurre con su visión del realismo. Las consideraciones estéticas, la concepción dialéctica y plurisignificativa, la atención al ser humano concreto, son elementos básicos de este matizado planteamiento. Los «efectos de inmersión», uno de los más característicos elementos del teatro bueriano, pretenden justamente captar las dos caras de la realidad, recuperar «la interioridad personal al lado de la exterioridad social». La tragedia, modo de expresión dramática elegido por Buero, favorece la purificación del individuo y, junto a ella, la crítica, poniendo en cuestión los sistemas de opiniones y creencias que permiten a hombres y a grupos evitar el enfrentamiento con la verdad. [61]

La dimensión social se sustenta en un compromiso ético y se inscribe en planteamientos formales cada vez más complejos. En la conocida encuesta de Sergio Vilar, Buero no admitía la disyunción entre la expresión estética y la misión social:

El artista ejerce una misión social, pero la ejerce estéticamente y sólo así puede cumplirla en cuanto tal artista. Si no se propone cumplir su misión social mediante las más elevadas consecuciones artísticas será mejor que se dedique a otras formas de servicio social. Por lo demás, un verdadero artista nunca permanece de espaldas a la problemática social que vive y que le fecunda.

De ahí que el compromiso del artista sea «con la verdad y con su propia conciencia»:

De hecho, el artista se encuentra siempre comprometido con la realidad, con los dolores y problemas del hombre. Y ello podrá llevarle a compromisos concretos como a cualquier otro ciudadano; pero como artista, a desarrollar modos y estilos que sólo él puede elegir. Pues nadie ha racionalizado todavía de manera convincente los

sutiles [62] caminos por los que se crea la obra de arte, ni tampoco aquellos por los que una obra de arte actúa con mayor eficacia social. Y si el artista, trabajando libremente, también se equivoca al respecto, entiendo que siempre serán preferibles sus errores, y menos funestos en el panorama colectivo de las actividades creadoras, que los errores de aquellos que pretenden orientarlas en bloque desde una posición «comprometida».

Para concluir este apartado quiero referirme a la respuesta de Buero a una pregunta que plantea directamente la relación de su obra con la de «los narradores y poetas del llamado realismo social español». Buero no se detiene en lo ocurrido con la narrativa o la poesía, ni siquiera con el teatro en general, y se centra en el propio:

Yo aparezco con Historia de una escalera, que podría ser el equivalente en teatro de este realismo social de la narrativa o de la poesía, pero ya tenía en la cartera En la ardiente oscuridad [...] En En la ardiente oscuridad hay, aunque sea de una manera muy embrionaria un argumento cuajado de elementos mitificadores y existenciales que separan francamente esta obra de lo que podría ser el realismo social. Pero la tercera mía es La tejedora de sueños, que también va por vías legendarias y míticas, y mi disgusto me costó, porque se me echó encima todo el [63] mundo, diciéndome que aquello era un error y que no había que ir por ahí; luego la obra se ha revalorizado algo, pero en aquel momento, no. Y después sigo por caminos similares hasta que mucho más tarde vuelvo un poco al realismo social, porque me apetece de nuevo, porque veo que el tema lo hace aconsejable, pero ya incluso cuando llegamos a estas alturas, pues se empiezan a mezclar las cosas, porque Irene o el tesoro es realismo social por un lado, pero también magia e invención por otro, y esto es lo que ocurre con El tragaluz y con otras obras mías.

En los años centrales de la década de los cincuenta, cuando el realismo social se encontraba en pleno desarrollo y aceptación, Buero estrenó Irene, o el tesoro, drama en el que la ambigüedad estética y la dualidad entre lo real y lo supuestamente irreal tienen un acusado tratamiento. Gabriel Celaya, en un poema en el que se juntan admiración y reproche, refleja la exigencia de un «compromiso» más firme en el que era ya el primer dramaturgo de posguerra:

Pedirte que nos digas más acá, sin engaños,  
las conquistas plausibles, la alegría concreta,  
los cambios realizables, la gloria del trabajo  
sin tesoros de Irene ni voces de otro mundo.  
Amigo Antonio Buero, yo me siento exaltado  
por eso que tú llamas consignas. Yo me crezco  
al decirme en los otros. No me mandan, me mando  
a mí mismo, marchando según lo verdadero  
que sé por mí y confirman cuantos van avanzando. [64]

Si en cuanto al realismo como procedimiento de captación de la realidad Buero ha mantenido una actitud personal y matizada en toda su obra, en lo relativo al realismo como técnica de construcción dramática se ha producido en sus dramas una evidente evolución. En los iniciales, con notable influencia de Ibsen, utiliza unas estructuras de carácter realista, fácilmente asimilables por el espectador, si bien introduce siempre algunos elementos de

experimentación «no realistas». Recordemos, sólo en los comienzos, las alucinaciones de Víctor en *El terror inmóvil* (1949), el sueño colectivo de *Aventura en lo gris* (1949), o el esencial efecto de participación de *En la ardiente oscuridad* (1950). En 1958, con *Un soñador para un pueblo*, junto a la introducción de temas históricos, se producen modificaciones estructurales que dan lugar a una técnica «abierta» que Buero ha continuado desde entonces, llegando a notables extremos de perfección formal en obras como *El sueño de la razón* (1970), *La Fundación* (1974) o *La detonación* (1977).

### Buero y la «generación realista»

En el capítulo de su estudio sobre el teatro desde 1936, César Oliva se ocupa de Buero, de Sastre y de los autores de la generación realista. Une en él «realismo y oposición» porque, entre las significaciones del término realismo, «la más importante en este momento es la que connota cierta oposición a lo establecido, sobre todo en el terreno teatral». Por encima de otras denominaciones o caracteres comunes más o menos aceptables, parece haber unanimidad en la identificación del realismo en el teatro de esta época con una actitud ética de búsqueda de la verdad. Ricardo Doménech indicaba en 1963: «Cada día somos más los españoles que pedimos, [65] frente al teatro de la mentira, un teatro de la realidad» y David Ladra señaló no mucho después que «el realismo como concepto deberá evolucionar desde un significado esencialmente estético a una caracterización definitivamente ética de la postura de una obra frente a la realidad. Una obra será realista en cuanto clarifique la realidad, no lo será en cuanto la encubra». Hablando del teatro de Casona, precisaba por entonces Monleón que el «realismo» ha representado entre nosotros «una opción entre 'verdad' y 'mentira', entre 'revelación' o 'enmascaramiento', es decir, una posición ética ante todo...». Y también Ricardo Rodríguez Buded, con su perspectiva de creador, ha opinado de modo similar: «Ante una deformación sistemática de la realidad o ante planteamientos evasivos, que era cuanto generalmente se ofrecía en los escenarios, nosotros, cada cual con su estilo y con su capacidad, tratamos de ofrecer una imagen fiel, verdadera, de lo que era la sociedad española del momento».

No hay, pues desde este punto de vista, dificultad alguna para encontrar un nexo al respecto entre autores que no admiten, salvo quizá Lauro Olmo, la existencia de la generación, ni siquiera, creemos, para considerar que existe una «línea buerista» [66] que ejercería una notoria influencia en dramaturgos de aparición posterior», a pesar de las frecuentes discrepancias de los propios escritores.

Antonio Buero Vallejo, como hemos podido ver, mantiene a lo largo de toda su escritura un peculiar concepto de «realismo» que incluye distintos aspectos de la realidad y una idea del teatro social que implica la constante atención a los procedimientos estéticos y formales dentro de una cosmovisión trágica. Con ellos ha sabido crear una producción dramática, testimonio de su país y de su tiempo, en la que, con el ejemplo de Cervantes, ha influido decisivamente «el contraste entre lo que llamamos real y lo que tildamos de fantástico».

(Publicado en *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, 4, 1, 1993). [67]

## Procedimientos formales y simbólicos en el teatro de Buero Vallejo

En los difíciles años en los que Antonio Buero Vallejo inicia su dedicación a la escritura dramática tiene formado ya un ambicioso y decidido propósito, el de llevar a término «un teatro que tuviera por un lado determinados significados y por otro ciertas preocupaciones formales». Esta doble dirección se ha venido cumpliendo, perfeccionando, a lo largo de más de cuarenta años en los que ha creado casi treinta obras dramáticas, como hemos señalado, al igual que otros críticos, en más de una ocasión.

Mi intención ahora es efectuar un análisis de los más importantes procedimientos formales que nuestro autor ha empleado y de la dimensión simbólica de sus dramas, para lo que tendré en cuenta junto a estos mismos, como es obligado, distintas manifestaciones del propio Buero. Él nos recordó, y yo lo rememoro ahora, cuando hablaba de Bertolt Brecht, que «una teoría, por grande que sea, resulta siempre, por su misma condición racional, más discutible que una gran obra de arte». Y, tratando [68] del teatro de Valle-Inclán, afirmó que éste, al teorizar, «es menos complejo que sus realidades artísticas». En definitiva, que son las obras creadas y no la opinión, previa o posterior, de sus creadores lo que más ha de interesarnos. Sin embargo, y estando plenamente de acuerdo con ello, insistiré también en declaraciones y escritos de Buero Vallejo porque creo que entre sus propósitos y la realización escénica de éstos hay una más que notable correspondencia.

Es, desde luego, llamativo que en la «Autocrítica» de Historia de una escalera, quizá el primero de los textos que Buero publicó sobre temas teatrales, señalase, a pesar de que «en el deslumbramiento que produce el primer estreno resulta muy difícil autovalorarse objetivamente», con precisión: «Como en todo lo que escribo, pretendí hacer una comedia en la que lo ambicioso del propósito estético se articulase en formas teatrales susceptibles de ser recibidas con agrado por el gran público».

Buero, en efecto, sigue en la organización de sus primeros dramas unas estructuras teatrales realistas, directamente influido por Ibsen («a quien he declarado maestro mil veces»), que llegan sin dificultades especiales al público, pero en las que el autor da entrada a algún elemento renovador o de experimentación. «Me he pasado la vida experimentando», indicaba hace unos años, y hace sólo unas semanas hacía notar la enorme dificultad de ser auténticamente «innovadores», mientras que es necesario aspirar en todo momento «a aportar relativas novedades, a dar un pasito más». Esos pasos los ha venido [69] dando él continuamente y sin perceptibles desmayos. En *El terror inmóvil*, por encima de los valores intrínsecos de la obra, hay una evidente voluntad de búsqueda. La breve alucinación de Víctor, en la que la escena se ilumina de un modo irreal y extraño, es el inicio de lo que puede denominarse tendencia fantasmagórica y onírica del teatro de Buero Vallejo. Mayor alcance en este sentido posee el sueño colectivo de *Aventura en lo gris* (pieza escrita inmediatamente después), que rompe en escena los límites entre «realidad» y «ficción» y sirve para que cada personaje (incluso Alejandro, que queda fuera de él) manifieste su auténtica condición.

Historia de una escalera es obra que bajo la apariencia convencional, que algunos llamaron sainetesca, contiene, a poco que se mire atentamente, una dimensión, una realidad que excede tales formas. Alfredo Marqueríe, al introducir su primera edición, rechazaba que fuese un «sainete dramatizado» puesto que «en ella hay mucho más que un desfile de tipos o un trivial costumbrismo». El autor se había propuesto, en efecto, otro modo de escenificar un asunto que podía tener concomitancias con piezas entonces conocidas o ignoradas por él: «Fueron dos preocupaciones simultáneas las que me llevaron a escribir la obra: desarrollar el panorama humano que siempre ofrece una escalera de vecinos y abordar las tentadoras dificultades de construcción teatral que un escenario como ése poseía. [...] Técnicamente, quise resolver esto presentando toda la acción en absoluto de puertas afuera; y en ello estriba, a mi juicio, aparte de su argumento, la novedad o mérito mayor que pueda tener mi comedia frente a otra u otras escaleras que se hayan podido ver en el [70] teatro...». La escalera, pues, junto a otros aspectos que trataremos después, es un acierto técnico, una «dificultad de construcción» superada airoosamente por el autor al lograr que su acción se desarrolle adecuadamente en un medio nada propicio para ello.

Es sabido que En la ardiente oscuridad contiene una breve escena de enorme importancia que constituye uno de los que Ricardo Doménech llamó «efectos de inmersión». Hay, sin embargo, que recordar que no es este el primero en el tiempo, pues aunque En la ardiente oscuridad sí era la primera obra en su redacción, el «efecto esencial» de apagar todas las luces del escenario y del teatro para introducir al espectador en los más hondos sentimientos y angustias de los protagonistas del drama, es una de las modificaciones que éste sufrió en 1950, cuando iba a ser estrenado.

Con toda evidencia, pues, Buero Vallejo iba cumpliendo en sus primeros dramas las metas que se había trazado en cuanto a técnica y construcción. A esas metas había que unir otras, como señalamos. No me parece oportuno detenerme ahora en la consideración del sentido trágico del teatro de Buero Vallejo. Sí he de referirme, sin embargo, a él porque es obligado atender a alguno de sus aspectos particulares. Un punto de vista trágico es el más adecuado para ocuparse de esos «significados» aludidos por Buero, que pueden resumirse en la elaboración de un teatro que refleje la realidad en la que nace y que esté informado por una actitud crítica en el tratamiento de los seres humanos concretos y de la sociedad en la que se desenvuelven. La tragedia promueve «una crítica [71] inquietante, una ruptura en el sistema de opiniones que hombres y sociedades se forjan para permanecer tranquilos» y, a un tiempo, «depuraciones catárticas, que por serlo son ya transformadoras».

Apuntan esas palabras a la firme creencia bueriana de que la tragedia es en sí misma esperanzada. Y con esta concepción se relaciona directamente una cuestión que une temas y procedimientos, asuntos y técnicas. Me refiero a la participación del espectador en la acción dramática, puesto que es quien representa y recoge en no pocas ocasiones la «apertura trágica». La situación postrera de muchas obras es la de una cerrazón completa o casi completa para los personajes; es entonces cuando la esperanza se encamina plenamente hacia el espectador, porque «el significado final de una tragedia dominada por la desesperanza no termina en el texto, sino en la relación del espectáculo con el espectador». En esos casos «la desesperanza no habrá aparecido en la escena para desesperanzar a los asistentes, sino para que éstos esperen lo que los personajes ya no pueden esperar»; en ello radica la acción catártica de la tragedia.

Historia de una escalera, «tragedia en el sentido de dramatización del hombre entero», como tempranamente la definió Arturo del Hoyo, está construida con una estructura cíclica. El amor de Fernando y Carmina hijos puede interpretarse como una irónica muestra de un futuro cerrado porque el público sabe [72] ya adónde fueron a parar sentimientos semejantes, expresados con idénticas palabras, tras el paso inexorable del tiempo. De ahí la entonces difundida acusación de pesimismo para con el autor. Hay una posibilidad, quizá lejana, de que los jóvenes rompan el círculo en el que la propia estructura dramática los sitúa, pero son los espectadores quienes, contrastando la vida con la escena, pueden y deben evitar en su comportamiento esos caminos equivocados.

El final de *En la ardiente oscuridad* se configura de manera que ha de relacionarse de modo inmediato con el de *Historia de una escalera*. El recuerdo de las palabras anteriores de Ignacio, ahora en boca de Carlos, que le dio muerte y recibe la semilla de su mensaje, constituye un procedimiento similar con un valor diferente. Buero ofrece en él al espectador una mutación del personaje que él ha de juzgar e interpretar. El público, sumido en la ceguera de Ignacio y de Carlos por unos instantes, ha de aplicarse a sí mismo la identificación de éste con las aspiraciones imposibles de aquél.

El espectador, por tanto, ha de reflexionar y ha de decidir. ¿Es el distanciamiento brechtiano el modo más apropiado para conseguir la reflexión crítica? En opinión de Buero, «el pensamiento brechtiano, y una parte de su propia obra, es la exacerbación de una cara de la dramaturgia. Cuando a su obra no le faltan las otras, entra en contradicción más o menos relativa con su propia teoría». No es, sin embargo, el de la distanciaci3n un procedimiento desdeñable y lo veremos utilizado con mesura en más de una ocasi3n dentro de la producci3n bueriana posterior a *Un soñador para un pueblo*.

El polo más distante del distanciamiento vendría a estar representado por las corrientes de que, en la década de los años sesenta, gozaron de singular desarrollo. En 1970, en una conferencia en la que se ocupó extensamente [73] de esta cuesti3n, mostraba Buero su recelo hacia este modo extremo de participaci3n porque «a través de estas experiencias no puedo evitar la impresi3n de que el deseo de participaci3n que las fundamenta casi siempre fracasa». Defiende él, por el contrario, una participaci3n «más bien psíquica que física», que introduzca al público en la acci3n de manera indirecta pero necesaria.

Distanciamiento y participaci3n han de manifestarse en equilibrada armonía, consiguiendo la eficaz actuaci3n de uno y otra. Dramas como *La doble historia del doctor Valmy*, *El tragaluz* (al que nos referiremos más ampliamente), *La Fundaci3n* o los distintos dramas históricos, demuestran escénicamente en su intrínseca concepci3n que no son aquéllos factores excluyentes y que pueden mutuamente completarse. «Desde los griegos - afirma Buero-, el teatro provoca emociones comunicativas y la identificaci3n del espectador con la escena. Desde los griegos, el teatro suscita reflexiones críticas y el extrañamiento del espectador respecto a la escena. Preconizar una de las dos cosas es ver una sola cara de la dramaturgia [...] Pero las grandes obras ven siempre las dos, aunque se adscriban polémicamente a una de las dos tendencias.»

Ejemplo particularmente significativo del carácter dialéctico y complementario que en el teatro de Buero Vallejo tienen distanciamiento y participación es el de las escenas finales de *El concierto de San Ovidio*. David logra dar muerte a Valindin porque hunde en la oscuridad al que veía, el escenario permanece sin luz alguna mientras la lucha tiene lugar y, de ese modo, quienes vemos nos sentimos menesterosos con Valindin y disminuidos, en la «igualdad» creada, frente a David. El [74] efecto no es un mero alarde técnico (como no lo era en *En la ardiente oscuridad*), puesto que la doble y bivalente identificación con Valindin y con David nos hace considerarnos partícipes de la culpa del explotador y conscientes de nuestra corresponsabilidad en el atropello de los ciegos. Esa identificación es matizada posteriormente por Valentín Haiiy, que rememora la de años atrás en la feria de San Ovidio. Haiiy, con su intervención, hace que el espectador, identificado poco antes con David en su carencia, advierta que puede y debe actuar en su tiempo y en su sociedad como Valentín Haiiy lo hizo en los suyos.

El arte es una síntesis superadora del dilema entre conocimiento y transformación, entre contemplación y acción, «una especie de contemplación activa». Igualmente lo ha de ser el teatro y en relación con las vías no racionales de conocimiento crea Buero, como ya apuntamos, unos espacios oníricos, prefigurados en *El terror inmóvil*, *Aventura en lo gris* e *Irene*, o el tesoro, que gozarán de amplio desarrollo en piezas posteriores (visiones del Padre en *El tragaluz*, de Eloy en *Mito*, de Goya en *El sueño de la razón*, de Julio en *Llegada de los dioses*, de Tomás en *La Fundación*, de Larra en *La detonación*, de Juan Luis Palacios en *Jueces en la noche*, de Rosa en *Caimán*, de Lázaro en *Lázaro en el laberinto* y de Alfredo en *Música cercana*). Son «visiones» o «percepciones» de distinta naturaleza y función en los respectivos dramas, pero todas se corresponden con modos cognoscitivos no racionales y aúnan la experimentación formal con el valor simbólico y dramático en perfecta simbiosis.

Comenzamos hablando de los procedimientos formales en el teatro de Buero Vallejo y hasta ahora los hemos considerado [75] a partir de las obras de sus años iniciales. También en esa época germinal se plantea con meridiana claridad la dualidad simbolismo-realismo, esencial en el conjunto de su producción. En *En la ardiente oscuridad* es un drama que no puede ser entendido sin captar su hondo simbolismo. Tema central de la obra es la ceguera y ésta alude a las deficiencias y limitaciones de todos los seres humanos. Los ciegos (y los sordos, los locos, los que tienen algún defecto físico o psíquico) que con tanta frecuencia hallamos en las obras de Buero Vallejo nos están hablando de «la constitutiva limitación de nuestra realidad en tanto que hombres» y, al mismo tiempo, de la necesidad «de vivir como problema nuestra limitación», con palabras de Laín Entralgo. Enlaza directamente este símbolo con el mito de Tiresias, el ciego adivino que, privado de la visión física, es capaz de «ver» lo que los seres dotados de ella no alcanzan a percibir.

Son estos los primeros significados que esas privaciones tienen, pero, a medida que la obra bueriana se desarrolla, el símbolo adquiere nuevas posibilidades de interpretación. Pensemos en su utilización en los casos en los que se produce como una evasión, más o menos voluntaria, de la realidad (Anita en *Las cartas boca abajo*; la Abuela en *La doble historia del doctor Valmy*, o el Padre en *El tragaluz*) o como reacción ante la culpa propia o ajena (Daniel en *La doble historia del doctor Valmy*; Julio en *Llegada de los dioses*, Tomás en *La Fundación* o Lázaro en *Lázaro en el laberinto*).

Desde su mismo estreno se destacó que *En la ardiente oscuridad* abría un camino distinto al de *Historia de una escalera*, mientras que no faltó tampoco la incompreensión de su [76] nivel simbólico. En *En la ardiente oscuridad* e *Historia de una escalera* responden, es claro, a modelos teatrales distintos; su autor lo ha señalado frecuentemente, mostrando mayor aprecio por la obra que escribió en primer lugar por creerla principio de la más fecunda línea de su teatro: «Esta trayectoria o esta línea simbólica, mítica en cierto modo y también de exploración de técnicas teatrales en cuanto a la identificación psicofísica del espectador con el drama, todo esto estaba, embrionariamente, en *En la ardiente oscuridad* y por eso me parece que es la obra que realmente me inaugura».

Esta razonable distinción no puede, sin embargo, conducir a la división de las obras de Buero Vallejo en realistas y simbólicas, como a veces ha ocurrido, porque todas pueden y deben ser consideradas desde una y otra perspectiva. Hay que salir al paso, pedía el autor en 1950 en su «Comentario» a *En la ardiente oscuridad*, del sentido esquemático con el que a menudo se suele entender la palabra simbolismo: «Una obra literaria [77] debe ser simbólica como lo es la vida misma cuando la observamos con la atención bien abierta».

Antes de comentar la importancia de lo simbólico en *Historia de una escalera*, obra tenida por realista, creo que puede ser ilustrativo el referirse a un breve artículo del autor, interesantísimo a este propósito. Su título es «Brillantes», fue publicado por primera vez en 1987 y rememora un lejano recuerdo, quizá el primero que tuvo. El niño de cuatro años que era entonces Buero mira «en la penumbra la antigua escribanía plateada de dos tinteros, entre los cuales se yergue la estatuilla de un viejo timonel ante un calado respaldo de volutas. Terminan dos de ellas en redondos resaltes extrañamente relucientes y me los quedo mirando fascinado. Pues veo -no imagino, lo veo con nitidez- que esas dos pequeñas bolitas son dos pequeños diamantes de facetas exquisitamente talladas». Al tocarlas, advierte, desengañado, que «no son sino dos remates de metal [...]». Pero este incidente «guardaba la primera lección de la realidad correctora de la fantasía» y, simultáneamente, «la insinuación de que el arte es fantasía creadora». El acontecimiento cobra en este contexto singular valor puesto que señala la permanente intuición del autor de que «si la verdad de los molinos debe sustituir a la ensoñación de los gigantes, también hay que rastrear incansablemente los fantásticos brillantes que aquéllos esconden». Realidad en la más honda ficción y valor ficcional de la más cruda realidad, como una y otra vez percibimos en los textos buerianos. [78]

El realismo testimonial de *Historia de una escalera* no impide evidentemente su dimensión metafísica y simbólica. La escalera como símbolo complejo y abierto es uno de los más importantes hallazgos de la obra. Quizá sea el del paso del tiempo, en tanto que todos siguen unidos a los viejos peldaños, subiendo y bajando para tornar a subir y a bajar, el más evidente de sus significados. Pero el tiempo informa toda la obra, es elemento de estructuración dramática (disposición cíclica, como apuntamos) y es también muestra de una limitación esencial como lo es la ceguera en *En la ardiente oscuridad*. Ciegos como los alumnos del Colegio, los espectadores ven también su vida coartada en sus posibilidades por la reiteración veloz y destructora que atenazaba a Fernando: «¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años... sin que nada cambie».

Si la ceguera simbólica es un elemento que, con variaciones, se presenta en numerosos dramas de Buero, el tiempo y su sentido simbólico reaparecen una y otra vez, desde El terror inmóvil a Madrugada, desde Las cartas boca abajo a La detonación, de Hoy es fiesta a El tragaluz. Particular importancia tiene ese lema en Música cercana, en la que Alfredo pretende vencer al tiempo, recuperando el pasado con su vídeo, al igual que la Dama de Caimán quisiera burlarlo por medio de su libro. Muestra así Buero una probada habilidad para unir aspectos metafísicos con problemas concretos, desde los que aquejaban a Fernando hasta los que agobian a Alfredo.

En Historia de una escalera se abre una amplia serie de espacios y objetos escénicos (escalera y leche derramada) que, junto a su funcionalidad dramática, poseen una rica carga simbólica. Recordemos, sin pretensiones de exhaustividad: fotografías de El terror inmóvil, atuendo y árboles de En la ardiente oscuridad, reloj de Madrugada, azoteas de Hoy es fiesta, gorjeos de pájaros en Las cartas boca abajo, faroles de Un soñador para un pueblo, cuadros velazqueños en Las Meninas [79] y en Diálogo secreto, semisótano de El tragaluz, catalejo, bordado y pinturas de El sueño de la razón, móvil de Llegada de los dioses, celda de La Fundación, pistola de La detonación, ventano de Caimán, banco y estanque de Lázaro en el laberinto; vídeo, ventana y «tarde eterna» de Música cercana.

En Historia de una escalera y en En la ardiente oscuridad se encuentran otros símbolos que se han desarrollado y enriquecido al ser manejados con posterioridad. La débil esperanza de la primera obra estrenada radicaba precisamente en los jóvenes, porque en ellos y en los niños (pensamos como ejemplos más significativos los de Aventura en lo gris, Las cartas boca abajo, El concierto de San Ovidio, El tragaluz, Llegada de los dioses, Caimán, Diálogo secreto, Lázaro en el laberinto y Música cercana) reside la esperanza biológica de la humanidad y, lo que ahora es de mayor importancia, la posibilidad de un recto proceder («Tú no puedes escapar ya de estas cosas, pero yo sí» dice Sandra a su padre en Música cercana, en irónica negación de su principal empeño).

Tienen asimismo cabal presencia desde los primeros dramas los personajes que poseen un valor simbólico. Detengámonos tan sólo en una fecunda oposición, la que se da entre los soñadores y los hombres de acción, personificaciones de modos contrarios y complementarios de percibir la realidad. Este conflicto, de evidente origen unamuniano, está representado en seres distintos, pero tiene su punto de partida en cada individuo; comienza en la dualidad de tendencias, en la lucha entre el bien y el mal que en todo ser humano se plantea. Por eso mismo, al trasladarse a personajes antagónicos, significan éstos una parte mayor de una u otra actitud.

Ignacio y Carlos (En la ardiente oscuridad), Fernando y Urbano (Historia de una escalera), Regino y Álvaro (El terror inmóvil), y Silvano y Alejandro (Aventura en lo gris), ejemplifican esa tensión que se ha de resolver en el equilibrio entre [80] ambas posturas, aunque no ha de olvidarse que si en Silvano y Alejandro, respectivamente, la rectitud de comportamiento y el carácter negativo se encuentran de modo muy acusado, en Fernando y Urbano tal diferencia es notablemente menor. Con ello notamos que símbolos o elementos semejantes tienen diversas realizaciones concretas. Si sueño y acción exigen siempre una

síntesis dialéctica que consiga el «sueño creador», la oposición de personajes se presenta en cada obra de manera diferente, con muy peculiares matices.

En dos momentos de *En la ardiente oscuridad* la música subraya o ambienta lo que sucede en escena, con el adagio del *Claro de luna* de Beethoven y con un fragmento de «*La muerte de Ase*» del *Peer Gynt* de Grieg. En el sueño de *Aventura en lo gris* se escucha una «música lenta y sorda» que en 1963 se ha convertido en «la música de *Sirenas*, de Debussy». La música aparece con frecuencia en el teatro de Buero y suele tener una clara dimensión simbólica. Así ocurre, por poner algunos ejemplos muy significativos, en el adagio de Corelli en *El concierto de San Ovidio*; en la música de Rossini en *La Fundación*; en la marcha del Trío *Serenata* de Beethoven en *Jueces en la noche*. En ocasiones, la música, sobre sus valores simbólicos, se convierte en verdadero elemento argumental de los dramas. Así sucedía en *La señal que se espera* y así ocurre en las dos últimas piezas de Buero: *Lázaro en el laberinto* y *Música cercana*. Junto a la música, la pintura (*Las Meninas*), el arte, son último signo de salvación y esperanza. [81]

Hemos hecho un recorrido quizá a veces enojoso por su prolijidad y sin duda incompleto. En él hemos revisado procedimientos simbólicos, analizado la participación del espectador y considerado distintos elementos formales. Al tratar de los efectos de técnica dramática apenas superamos las primeras obras porque queríamos detenernos más tarde en el notable enriquecimiento que las mencionadas estructuras teatrales de carácter realista han tenido en el teatro de Buero. Un soñador para un pueblo, como es sabido, inaugura un nuevo enfoque en los temas que exige una ampliación de las posibilidades formales. Antes, sin embargo, hay novedades muy dignas de atención. Destaca César Oliva las que, en el nivel espacial, se dan en *La tejedora de sueños*: «Un escenario con varios lugares practicables, de ellos, dos son más comunes: el central, templete-aposento de Penélope, y otro que rodea el anterior, tres gradas, en donde transcurren las escenas exteriores. Cortinas, puertas y otros elementos cierran o abren esos espacios. Es una manera evidentemente poco realista de mostrar la escena convencional, pero que sirve para no caer en el efecto del escenario-decorado como eje absoluto del conflicto dramático».

Búsqueda en distintas direcciones representan *Irene, o el tesoro y Madrugada*. *Irene, o el tesoro* es un ambicioso intento de «abarcarse la realidad de una situación, de un problema o de unos personajes sin coger solamente aquella parte que la vida tiene de conmensurable, de controlado, de lógico», sino que incluye también «todo aquello que existe, que realmente existe, de inconmensurable, de incontrolado, de misterioso». Es, pues, un modo de «aceptar la realidad en toda su extensión». Junto al interés de estos propósitos, tiene, desde el punto de vista técnico, el de anticipar en el escenario la unión de pensamientos y acciones, característica de una etapa posterior del teatro de Buero. [82]

*Madrugada* es una pieza técnicamente llena de interés. El escrupuloso respeto de las unidades de acción, lugar y, sobre todo, de tiempo (el tiempo real de la representación coincide con el dramático y es medido en escena por un reloj) es el más llamativo aspecto formal de una obra que se desarrolla como una investigación y tiene en la intriga un elemento primordial. Pero esto no es sino la externa envoltura de una simbólica y trágica lucha por encontrar la verdad llevada a cabo en una angustiada limitación temporal.

La naturaleza del teatro histórico iniciado por Buero Vallejo con *Un soñador para un pueblo* conlleva un enriquecimiento de formas que se mantiene después en obras no históricas cuya concepción lo exige. Las modificaciones espaciales (disposición de la escena en varios planos que permitan acciones simultáneas) y temporales (distorsión de la linealidad) son los aspectos más visibles de esta técnica abierta en la que Buero recoge y potencia experiencias interiores y con la que se exige al espectador un papel aún más activo.

A partir de *El sueño de la razón*, estrenada en 1970, se acentúa lo que el autor ha denominado «interiorización del público en el drama», desarrollo de los efectos de inmersión, con la que se busca recuperar «la interioridad personal al lado de la exterioridad social». Los espectadores ven parte de los sucesos representados [83]

Luisa España, Elvira Noriega y José M.<sup>a</sup> Rodero en *Irene, o el tesoro*, 1954.

[84] desde la mente o la conciencia de alguno de los personajes y, por tanto, perciben la realidad matizada por la mediación de Goya (*El sueño de la razón*), de Julio (*Llegada de los dioses*), de Tomás (*La Fundación*) o de Larra (*La detonación*). Francisco Ruiz Ramón ha notado, a propósito de ellos, que el ojo que mira, juzga e interpreta desde fuera la acción vivida por los personajes «ha sido desplazado al interior del drama». Luis Iglesias Feijoo afirma que, desde *El sueño de la razón* hasta sus últimas obras, «el dramaturgo intenta sistemáticamente trascender la supuesta 'objetividad' del teatro, a fin de obligar al espectador a compartir las limitaciones y taras de los personajes».

Esta utilización de un punto de vista subjetivo (nueva confluencia de un procedimiento técnico con la intención significativa y simbólica) es también un modo de estructuración dramática en *Jueces en la noche* (Juan Luis Palacios), *Caimán* (Rosa), *Diálogo secreto* (Fabio), *Lázaro en el laberinto* (Lázaro) y *Música cercana* (Alfredo). Prescindiendo ahora de si supone o no una nueva etapa en el teatro de nuestro autor, parece claro que en los últimos dramas ha decrecido el empleo de este punto de vista subjetivo, quizá por la conveniencia de mantener la alternancia de las perspectivas subjetivas y objetivas. [85]

Por otra parte, desde *Un soñador para un pueblo* se acentúa la condición del autor como director de escena implícito que no estaba ausente de obras anteriores. En algunas es particularmente ostensible en el texto la dimensión espectacular, siempre actuante en la mente del autor. Si en ocasiones esta creación de espectáculos no ha sido bien vista, no comprendemos por qué, por algún crítico, esa amplitud que excede el texto literario, esa integración en él de los distintos elementos de la representación es, sin embargo, uno de los más relevantes méritos del teatro de Antonio Buero Vallejo.

Queremos, finalmente, detenernos con brevedad en un drama bueriano en el que se realiza de modo ejemplar la fusión de procedimientos formales y simbólicos: *El tragaluz*. En esta obra (que, casualmente, coincidió en los escenarios madrileños con *Historia de una escalera*, repuesta en 1968, lo que permitió comprobar, como en otro momento indicarnos: «la esencial unidad y la constante evolución del teatro bueriano a lo largo de una veintena

de años») se escenifica un «experimento» que realizan dos Investigadores de un siglo futuro: actualizar una [86] historia «oscura y singular» acaecida justamente en el tiempo de quienes la contemplan en el teatro. Pero esta historia se encuentra a su vez determinada por otra, ocurrida unos veinticinco años antes, al finalizar la guerra civil española, que tuvo casi los mismos personajes.

El argumento recoge aspectos y elementos esenciales en el teatro de Buero Vallejo: dialéctica de las víctimas y de los verdugos; mito cainita manifestado en la oposición de los hermanos; valor del sueño y de la acción; trascendencia de la relación amorosa; conseguidos símbolos (Editora, tren, tragaluz, Eugenio Beltrán...); limitaciones evasivas; misteriosa personalidad del Padre, personaje de singular hondura; posibilidad de una dimensión trascendente; relaciones entre el individuo y su sociedad; temas de la guerra y del tiempo; esperanza en las nuevas vidas; muerte como expiación trágica de la culpa... y los que sin duda podrían añadirse.

Pero otro aspecto nos interesa ahora, el de la función de los Investigadores, cuya presencia no fue bien comprendida y que, sin embargo, son necesarios dentro de la configuración de la obra. Hacen éstos posible un perspectivismo histórico de intención crítica mediante el cual los sucesos actuales son considerados en el futuro, como en las obras históricas el pasado permitía iluminar el presente. Por su proyección histórica hacia el futuro, El tragaluz se constituye como una pieza optimista por su misma concepción dramática, puesto que los Investigadores provienen de un tiempo y un lugar en los que múltiples torpezas y mezquindades han sido vencidas.

El perspectivismo histórico (que con desarrollo distinto puede verse en El concierto de San Ovidio, Mito y Caimán y, en cierto modo, enlaza con la transformación sugerida con la [87] repetición de las palabras finales de En la ardiente oscuridad) es un procedimiento de carácter formal que implica una particular estructuración teatral y que conlleva una visión peculiar de la apertura trágica (la esperanza tiene cumplimiento en otra época más o menos lejana) y una llamada a la responsabilidad del espectador, que se convierte en directo partícipe de la acción dramática.

Antonio Buero Vallejo eligió, en tiempos difíciles, el teatro como medio de expresión de las preocupaciones que le acuciaban como ser humano en una sociedad conflictiva. Cosmovisión trágica, voluntad de búsqueda, reflejo dramático de una ambigua y multivalente realidad, intención ética, indagación estética, son los elementos siempre mantenidos de una dramaturgia caracterizada por la permanente evolución integradora.

(Publicado en Cristóbal Cuevas  
García, dir., El teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo, Barcelona, Anthropos, 1990).  
[89]

El «perspectivismo histórico» en la obra bueriana

Antonio Buero Vallejo es un autor muy preocupado en su teatro por el tiempo. Tanto por lo que el tiempo y su ineluctable discurrir pueden tener de tema dramático como por la

utilización del tiempo en la configuración formal de las obras. Recordemos que en *Historia de una escalera* el tiempo, con un significado metafísico y aniquilador, era uno de los aspectos básicos de pieza, una de las más acuciantes preocupaciones de sus personajes, como Fernando señalaba: «¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años... sin que nada cambie. Ayer mismo éramos tú y yo dos críos que veníamos a fumar aquí, a escondidas, los primeros pitillos... ¡Y hace ya diez años! Hemos crecido sin darnos cuenta, subiendo y bajando la escalera».

Pero el tiempo era también un elemento estructural básico de la obra. En una acotación se indica, al comienzo del primer acto, que «el espectador asiste, en este acto y en el siguiente, a la galvanización momentánea de tiempos que han pasado» (p. 24). Desde la perspectiva del acto tercero se contemplan, según esto, los sucesos ocurridos en los anteriores y su conclusión [90] enlaza con la del inicial, configurando una estructura cíclica de hondo valor simbólico.

Buero continúa ocupándose del tiempo desde el punto de vista formal (pensemos en *Madrugada*) y existencial (recordemos *El terror inmóvil*; *Hoy es fiesta*; o *Las cartas boca abajo*). En 1958 hay un estreno de particular alcance en este sentido: *Un soñador para un pueblo* inaugura un renovado enfoque en los temas tratados por Buero: el de la reflexión histórica entendida de forma que la consideración del pasado ilumine y esclarezca situaciones actuales. Antes, el autor había realizado un trabajo de recreación en algunas de sus obras, pero *Un soñador para un pueblo* significa igualmente el empleo de otros modos de organización del drama entre los que tiene muy notable importancia la dimensión temporal.

Junto a un propósito estético que permite, entre otras cosas, al autor liberarse en sus transposiciones históricas de la «total fidelidad cronológica, espacial o biográfica respecto de los hechos comprobados», hay también en el teatro histórico bueriano un deseo de conectar el tiempo pasado con el presente, porque «cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual». Una vez recordados estos principios básicos no parece necesario para el propósito de este trabajo insistir en otras consideraciones, que no dejarían de tener interés, sobre el drama histórico de Buero Vallejo.

Quiero, sin embargo, destacar que si la perspectiva histórica de unos hechos sucedidos hace posible «la conexión dialéctica» entre pasado y presente, como Ruiz Ramón precisa, [91] Buero utiliza en otras ocasiones lo que denominamos un perspectivismo histórico proyectado hacia el futuro que posee, además de esa relación con lo actual, el valor fundamental de hacernos ver que la esperanza trágica planteada por el autor en sus dramas tiene a veces plena realización, sin quedar reducida a una apertura indeterminada para los personajes o para los espectadores.

Pensemos, por ejemplo, en lo que sucede en *El concierto de San Ovidio*. La esperanza final, que se manifiesta en el diálogo de David y Adriana, es personalmente imposible; ellos no tendrán hijos. Pero el profético deseo de David («¡Los ciegos leerán, los ciegos aprenderán a tocar los más bellos conciertos!») no tardará en ser una realidad. El que la esperanza no se cumpla en los personajes del drama no es algo nuevo en teatro de nuestro autor; sí lo es, sin embargo, la constatación de que se ha cumplido y se está cumpliendo

históricamente, como nos hace ver el parlamento final de Valentín Haüy. El perspectivismo histórico permite así advertir el fracaso de los deseos de David (derrota externa habitual en otros «soñadores») y, a un tiempo, el comienzo real de su superación por la actividad de un espectador del pasado que es un personaje que ha unido sueños y acción: «Si se les da tiempo, ellos lo conseguirán, aunque yo haya muerto; ellos lo quieren, y lo lograrán... algún día» (p. 112). Ese día es ya el nuestro.

Es en *El tragaluz* donde el perspectivismo histórico bueriano goza de un más cumplido desarrollo. El drama escenifica una compleja «historia que sucedió en Madrid, capital que fue de una antigua nación llamada España». Temporalmente debemos distinguir en ella tres acciones, que recíprocamente se condicionan. Dos Investigadores de un siglo futuro intentan un [92] interesante «experimento»: revivir una historia, aparentemente sin importancia, que tuvo lugar en el tiempo de los espectadores. Pero esa historia está condicionada por otra, situada veinticinco años antes, al concluir la guerra civil española. Los sucesos que en *El tragaluz* tienen lugar deben, pues, entenderse como recuperados desde el futuro (Investigadores), juzgados en el presente (espectadores) y originados en un cercano pasado.

Si en las obras históricas el pasado servía como esclarecedor del presente, ahora los hechos actuales son alumbrados desde el futuro. Los Investigadores, del todo indispensables para el adecuado desarrollo de este drama, posibilitan esa especie de perspectivismo histórico de intención crítica.

Los seres venidos desde el futuro ejercen una concluyente influencia sobre el espectador, ya que éste se convierte, hecho partícipe directo de la acción, en contemporáneo de los sucesos narrados y, por tanto, juzgado con ellos («Observados y juzgados por una especie de conciencia futura»), y en un ser [93]

Pablo Sanz y Francisco Pierrá en *El tragaluz*, 1967.

[94] que los juzga desde la distancia del futuro, con una visión histórica sobre sí mismo. Está, pues, «dentro y fuera del conflicto».

De ahí que Buero hable de un «sobrecogimiento emotivo», en la entrevista con Ángel Fernández-Santos, porque el ser humano se hace así consciente de que acciones y pensamientos, por ocultos que sean, están sujetos a un juicio posterior («La acción más oculta o insignificante puede ser descubierta un día», p. 39).

Un aspecto de interés del que ahora no puedo ocuparme con detalle es el de la fusión de distanciamiento y participación que el perspectivismo histórico consigue, de acuerdo con el conocido propósito de Buero acerca del particular. Esta unión, no infrecuente en el teatro

bueriano, se observa con toda claridad en El concierto de San Ovidio (la intervención de Haüy) y en El tragaluz (uno de los más significados valores de Él y Ella).

En la proyección histórica hacia el futuro se advierten, pues, dos notables vertientes: somos responsables de cuanto hagamos, pero cabe tener la esperanza de una superación en tiempos venideros. Es inconcebible, bajo este punto de vista, que El tragaluz fuese interpretado por algunos como una obra de carácter pesimista. Dentro del problematismo individual que la esperanza trágica siempre encierra, al que ya nos hemos referido, El tragaluz es un drama esencialmente optimista por su propia concepción dramática, porque los Investigadores vienen de un tiempo y de un lugar en los que se han evitado ya numerosas imperfecciones. [95]

En otro momento de la entrevista mencionada Buero señalaba a propósito de la necesidad de un conocimiento de la realidad más justo y menos sometido a un «exceso de racionalización»:

Estamos en el terreno de la poesía y dentro de ésta lo anómalo y lo desusado nos da ese acceso nuevo, refrescante, a determinadas realidades que, racionalmente, parecían estar exangües, agotadas.

Pueden estas palabras aplicarse, a nuestro juicio, a la novedad que supone el perspectivismo histórico, procedimiento formal que implica una particular estructuración dramática y que conlleva una visión peculiar a la apertura trágica.

Mito, como es sabido, es un singular texto dentro de la producción de Buero Vallejo. Destinado a ser «libro para una ópera», no pudo realizarse el primitivo intento, por lo que su autor lo publicó y ha quedado como una rareza dentro de la bibliografía bueriana. No es momento de detenerse en esta cervantina y quijotesca pieza, Pero sí hemos de recordar que se trata de una «experiencia singularísima» (como la calificó Monleón), que junto a una visión actual del mito de Don Quijote, es extraordinaria muestra de «teatro en el teatro».

En Mito trata nuevamente Buero alguno de los problemas planteados en El tragaluz. Los patillos volantes y los visitantes [96] que en ellos vendrán significan la posibilidad de nuevas perspectivas que permiten la extrañeza ante unos moldes de vida absurdos a los cuales nos hemos habituado y que no producen, por eso mismo, sorpresa alguna en nosotros. Eloy, por su creencia en los habitantes de Marte (que van a intervenir en la tierra creando un utópico mundo de paz y de felicidad), señala el valor real de injusticias y anomalías que percibimos como normales, quedándonos con la pura apariencia. Es cierto que el mundo de los visitantes es una ilusión, no sabemos si cumplida o no, y que en el presente no parece ser real. Pero la mera posibilidad de la existencia de esos seres, que incorpora una nueva visión, no gastada y en profundidad, apunta hacia la necesidad de una óptica distinta.

Buero comenta que Mito no se reduce «a presentar la tragedia cerrada del quijotismo o de la chifladura marciana en nuestra horrible época, sino que intenta dar un paso más y esbozar la tragedia abierta de ambas locuras». Se trata, en definitiva, de llevar a cabo «un replanteamiento de cuestiones que, en nuestro siniestro y destrozado planeta de hoy, han

dejado de ser niñerías, sin sentido para trocarse en graves intuiciones que deberemos reinsertar en nuestros esquemas racionales». Tales creencias, añade, «pueden dinamizar útilmente a muchos hombres».

A la vista de cuanto sucede en El tragaluz cobran decisivo significado las creencias de Eloy, un personaje soñador que, con sus visiones, alude a un futuro en neta oposición con el presente:

¡Yo canto a una galaxia muy lejana  
llena de paz, honor e inteligencia!  
Ella os vigila con sus claros ojos  
y aguarda piadosa vuestra muerte  
para sembrar de gracia el universo. [97]  
Desde el fondo del tiempo nos acecha  
sin impacencias, porque el tiempo es suyo.  
Temblad ante su luz inalcanzable  
porque ella vencerá, oh vencedores.  
Podéis matarme, tristes carniceros.  
¡Yo canto a una galaxia muy lejana!.

Los seres de esa galaxia, separados de nosotros en el espacio y quizá también en el tiempo, tienen una naturaleza muy distinta, una diferente condición. Y lo hemos podido advertir gracias a este perspectivismo histórico. A su luz, es evidente, poca importancia poseen las dudas de Eloy:

Tal vez mi flaco juicio no distingue  
lo real de lo soñado. Quizá nunca  
descendieron platillos a la Tierra.  
Acaso nos desprecien y permitan  
nuestra extinción en el apocalipsis  
que estamos entre todos acercando.  
Pero tal vez jamás hubo marcianos  
y entonces soy un viejo delirante.  
Deliro frente a un mundo que delira  
mientras ríe y se aturde sin saberlo (p. 85),

porque su «locura» nos ha manifestado una clara verdad:

Esa espantosa guerra planetaria  
en el cielo no está, sino en la Tierra (p. 85).

Hay en Caimán, como en El tragaluz, varias acciones conectadas que suceden en tiempos distintos. Al comienzo de la obra, la Dama habla ante el público de un pasado («mi infancia») que tuvo lugar treinta años antes y que es analizado desde su presente. Un suceso anterior (la desaparición de Carmela dos años atrás) determina así mismo aquellos hechos desarrollados [98] en escena. La Dama recuerda ante una grabadora, con la supuesta intención de crear una novela, «la historia del Caimán», ocurrida «hace muchos, años: en

1980». En su mente y en sus palabras se actualizan los recuerdos con tal viveza que le parece en ocasiones «estar en aquellos años inciertos y no en el presente».

El espectador, cuya existencia real se desenvuelve en esos mismos años, es transportado hasta el futuro para, desde él, observar acciones que tuvieron lugar en su presente. Al igual que en *El tragaluz*, esta proyección temporal favorece una distanciada consideración de nuestra realidad actual mientras que identifica al público con esos seres de su propio tiempo. Además, aunque no tenga el mismo alcance general que evidenciaban los Investigadores, sí hace posible constatar que la Dama ha salvado lo que para ella y para otros fueron acontecimientos muy penosos que hacían vislumbrar un negativo porvenir.

Al término de la obra advierte la Dama su condición de protagonista hasta entonces desconocida, nos sugiere que es posible una superación de los males de la época, tan minuciosa y crudamente descritos en el drama, del mismo modo que ella ha sometido a «aquella niña ignorante y tonta» con la que nada tiene que ver ya. Ella supo cambiar a tiempo y ayudó a que se produjeran otras significativas mutaciones:

Arrostrando la ira de mis padres, el asombro del barrio, la gran diferencia de edad, me casé con él al cabo de unos años. (Mira al público.) Juntos hemos afrontado los desastres que, desde aquel tiempo al actual, nos han afligido, y seguiremos afrontando los que aún nos aguardan... Néstor no es más que un hombre oscuro, pero a los que son como él debemos nuestra fuerza. Sin ellos, el caimán nos habría devorado hace tiempo (p. 107). [99]

Por medio, pues, del perspectivismo histórico Buero Vallejo nos hace concebir una esperanza verdadera que se ha cumplido en algunos personajes, por encima de la muerte o el ocaso de otros. Charito-Dama y Néstor lucharon contra unas negativas circunstancias y siguen en pie ante las dificultades que amenazan. Nosotros también podemos vencerlas, como cualquier ser humano resuelto y con voluntad.

De diversas maneras, con el examen del pasado en dos momentos sucesivos (El concierto de San Ovidio), la imaginada existencia de seres futuros que se ocupan de nuestro presente (El tragaluz), la ilusionada creencia en habitantes de otro mundo (Mito) o la narración de unos hechos que se han superado en los mismos personajes (Caimán), Buero utiliza lo que hemos llamado perspectivismo histórico para mostrarnos en algunas de sus obras una realización de la apertura dramática que en otras se manifiesta más problemática y difícil. El espectador o el lector pueden así advertir, considerando la producción bueriana como un todo, el carácter dialéctico de la esperanza trágica, que se hace presente y tiene ejemplar cumplimiento en las piezas que hemos comentado.

(Publicado en Mariano de Paco, ed., Buero Vallejo. (Cuarenta años de teatro), Murcia, Caja Murcia, 1988). [103]

Historia de una escalera, veinticinco años más tarde

Cúmplense ahora veinticinco años del estreno de Historia de una escalera en el Teatro Español de Madrid y, con la perspectiva que este tiempo y el resto de la producción bueriana ofrecen, nos parece de interés examinar con detalle el significado de esta pieza, la primera de las propias que su autor pudo ver en un escenario.

Historia de una escalera se volvió a representar en un teatro madrileño en 1968, con general aceptación por parte de la crítica, que comentó que conservaba «toda su vigencia teatral» y que el gran autor que Buero prometía ser había logrado su plena madurez. Esta representación tuvo lugar cuando aún [104] continuaba la de El tragaluz, por entonces su último drama, y la presencia simultánea de ambas en los escenarios era un buen testimonio de la esencial unidad y de la constante evolución del teatro bueriano a lo largo de una veintena de años.

Hay una serie de aspectos y valores en la pieza que comentamos que tienen completo sentido veinticinco años después y nos hacen estimarla, junto con En la ardiente oscuridad, como base y sustento del teatro de su autor. En Historia de una escalera pueden advertirse ya gran parte de las preocupaciones temáticas y formales de la dramaturgia de Buero Vallejo, de ahí su importancia, potenciada en el momento de su estreno por la casi absoluta ausencia en España de un teatro de verdadera calidad.

Historia de una escalera significó en 1949 el nacimiento de un nuevo autor, del dramaturgo más apreciable del teatro español de la posguerra, como está admitido generalmente. El mero repaso de las críticas de la prensa diaria tras el estreno muestra la evidencia de que, con mayor o menor agudeza, se indicaba en unas y otras la originalidad de la obra y la excepcional valía de su autor. El drama «contenía una nueva escritura», al decir [105] de Pérez Minik, y de algún modo terminaba con el vacío que caracterizó a nuestro teatro durante la década anterior.

Este estreno supone, por tanto, un rotundo cambio de perspectiva y de intención respecto a las obras entonces al uso. Buero intenta sencillamente reflejar la realidad española que le rodea, hasta ese momento olvidada o ignorada por completo, con un sentido crítico. Esta renovación realista, no exclusiva del teatro, fue oportunamente constatada por los estudiosos, y muchos cifraron en Buero el origen de lo que más tarde y no con total acierto ni aceptación se denominó «generación realista». Buero Vallejo se coloca resueltamente y de una vez por todas frente a la autorizada opinión de que «bastantes angustias sufre ya el mundo para entenebrecerlo con tragedias de invención, a las que da ciento y raya la realidad», porque de lo que se trata justamente es de acudir a esas tragedias de la realidad [106] dejando de lado cuanto de falso y adormecedor, de engañoso e ilusorio, puede tener la invención.

Comienza el primer acto de Historia de una escalera sugiriendo el medio opresor y degradante en que se mueven los personajes. La pobreza del escenario tiene justa correspondencia con las reacciones ante la necesidad y la dificultad de pagar los recibos al cobrador de la luz, con cuya presencia se inicia la acción. Casi insensiblemente, con dos diálogos (Fernando-Urbano y Fernando-Carmina) y una disputa, disponemos de los datos básicos para la comprensión de la pieza. Los actos posteriores sirven como elemento de

ruptura (segundo) y de enlace (tercero), modificando esencialmente la apariencia de sainete con final almibarado que podría tener, de forma aislada, el primero.

En el escenario los diez años transcurridos al empezar el acto segundo «no se notan en nada». Sólo las personas han cambiado, hasta el punto de que, en lo que a ellas concierne, la historia parece otra. La infidelidad al amor es la más notoria muestra de la continuidad de la miseria de los moradores de la escalera. El amor ha sido traicionado para vivir con más comodidad y el resultado adverso no se hace esperar. Los buenos deseos, las nobles ilusiones, han sido vencidos por el interés. Pero el fracaso amoroso de Fernando y de Elvira, y de cierto modo también el de Carmina y Urbano, son parte esencial de un fracaso más grave y de mayor amplitud. Ni Fernando ni Urbano han conseguido nada de lo que se proponían. Y lo verdaderamente terrible y cruel es que los dos, con pensamientos, deseos, procedimientos y voluntad distintos, se han dejado igualmente derrotar por el tiempo o, dicho con más precisión, en el tiempo.

Ellos apuntan ya la oposición entre el soñador y el hombre de acción, que será una constante en toda la producción bueriana. [107] Si siempre es necesaria, en opinión de Buero, la fusión de ambos caracteres, su síntesis dialéctica, quizá en ninguno de sus dramas se muestra más insuficiente cada uno de ellos ni más urgente la necesidad de un equilibrio superador. Ni Urbano ni Fernando tienen la personalidad, recia aunque unilateral, de un Carlos, un Ignacio, un Silvano, un Daniel, un Vicente o un Mario. La unión de ambos extremos, de deseos y actividad, el «sueño creador», es el ideal que ha de lograrse. La expresión «contemplación activa», que cristaliza la opinión de Buero Vallejo sobre el arte, es útil para manifestar la dualidad que también en la vida se requiere.

Se abre el acto tercero mostrando unas insignificantes reformas que pretenden «disfrazar la pobreza» de la «humilde escalera de vecinos». Llama, sin embargo, la atención, la presencia de un Señor y un Joven, ambos «bien vestidos», que aparecen hablando de la necesidad de un ascensor, del pluriempleo, de los nuevos modelos de automóviles, de sus deseos de conseguir un exterior de los que disfrutaban quienes para ellos son «indeseables» vecinos. Su charla es un signo revelador de los valores del mundo en que vivimos, y de una aspiración primordial: un nivel [108] de vida que mejore a costa de todo. Es un acierto, en este sentido, su fugaz presencia.

Su significado en ese lugar no es, empero, muy explícito. ¿Por qué los viejos inquilinos están rodeados de gentes que, con su trabajo, viven bien, mientras ellos continúan igual? W. Giuliano los une a don Manuel, padre de Elvira, y cree que «teniendo en cuenta el bienestar económico de estos tres personajes, se podría interpretar el final de una manera optimista; es decir, los hijos romperán el molde de la frustración si tienen voluntad». Nos parece, efectivamente, que el Joven y el Señor pueden tomarse como símbolos de la posibilidad de «salir» de la escalera, aun viviendo en ella misma. Un aspecto, sin embargo, nos impide una interpretación decididamente optimista de esa pareja. Se nos dice en una acotación acerca de los dos matrimonios que conocemos que «socialmente su aspecto no ha cambiado: son dos viejos matrimonios, de obrero uno y el otro de empleado»; Urbano y Fernando siguen en el mismo sitio y con idéntica posición. Esto no depende, como veremos, totalmente de ellos y, por tanto, no podemos admitir que la simple actitud

individual del Joven y del Señor bien vestidos sea suficiente para conducirlos a un resultado enormemente complejo y producto de la interacción de varios elementos bien definidos.

Se ha llegado a un fracaso colectivo que se muestra de modo rotundo en distintos niveles. La frustración de una necesaria convivencia se representa dramáticamente en la agria reyerta que pone de manifiesto el odio que tanto tiempo todos han ocultado y ahora se desborda provocando el asco y el rechazo de Carmina y Fernando hijos.

La escena final, cuando éstos se confiesan su amor, es, en gran medida, idéntica a la que sus padres vivieron treinta años antes. La positiva actitud de rebeldía adoptada es un buen [109] comienzo, pero no podemos olvidar los resultados de la otra declaración. Ellos, además, tienen en la desengañada oposición de su familia una nueva dificultad. No sabemos a ciencia cierta qué presagian las miradas de Fernando y Carmina que, «cargadas de una infinita melancolía, se cruzan sobre el hueco de la escalera, sin rozar el grupo ilusionado de los hijos», mientras éstos se miran arrobados.

Es, en definitiva, el espectador quien ha de juzgar el sentido de esta repetición. De las bellas palabras, de las promesas de Fernando a Carmina, sólo se ha perdido en las de su hijo el «libro de poesías» que el primero pensaba escribir. ¿Se significa con ello una mayor y saludable atadura al mundo real o la terminante pérdida de lo único que guardaba un halo de inmaterial ilusión? La ambivalencia es constante, aunque en estos momentos se acentúe. Y queremos recordar al respecto que en cada acto hay una violenta disputa y una declaración amorosa en una medida y buscada ambigüedad, que en Buero tiene categoría de presupuesto dramático.

Es evidente que los sucesos que ocurren en Historia de una escalera, aparentemente particulares y muy concretos, tienen un alcance más amplio, poseen un doble sentido: el real inmediato, ya de por sí valioso, y el de símbolo abierto, partiendo de dicha situación. No es posible olvidar esta doble faz para entender de modo conforme el teatro de Buero Vallejo. Con todo, más que escudriñar infructuosamente el simbolismo de una serie de personajes, detalles o aspectos parciales, es conveniente una búsqueda más general. «Una meditación española» ha [110] subtulado con atinada precisión Ricardo Doménech su estudio sobre el teatro de Buero, y «una meditación española» es especialmente Historia de una escalera, como de un modo particular lo serán luego Hoy es fiesta, El tragaluz, La Fundación o sus dramas históricos.

Historia de una escalera es un análisis de la sociedad española en una época singularmente difícil. Es cierto que la obra tiene lugar en tres momentos, correspondientes a los actos, temporalmente alejados entre sí, pero también los dos primeros actos son en gran manera trasunto de la realidad social de los años cuarenta y de acontecimientos interesantes en cuanto génesis de ellos. Entre los actos segundo y tercero ha transcurrido una guerra civil, la nuestra, que por obvias razones no es tratada directamente, pero cuyas consecuencias son palpables. Historia de una escalera es una dolorida reflexión sobre la España de la posguerra, como La Fundación es, en buena parte, un examen crítico de algunos aspectos de dicha guerra. [111]

Se ha resumido el significado de la obra que estudiamos diciendo que es «la historia de una frustración». Tal juicio nos parece completamente cierto. En esa frustración hay, a nuestro modo de ver, tres aspectos o factores esencialmente interrelacionados y que mutuamente se condicionan: el personal, la actitud y el modo de ser de cada individuo; el contexto social en que éstos se encuentran; y, finalmente, un factor que se ha tenido menos en cuenta, el metafísico, que con ciertas reservas llamaremos «existencial», y se refiere sobre todo al tiempo, elemento dramático de especial importancia en la pieza que comentamos. Cada uno de ellos influye, no obstante, de diferente modo en cada personaje. Baste recordar, por ejemplo la distinta actitud individual de Urbano y Fernando o de Rosa y Trini y, sin embargo, el común resultado.

La infidelidad al amor es, probablemente, la más llamativa causa del malogro de los moradores de la escalera. El amor ha sido traicionado y de ello se deriva la infidelidad. Este fracaso se integra en otro más extenso, el del individuo que se somete y ha de continuar en el mismo sitio. Fernando emplaza a Urbano para dentro de diez años, pero la trágica realidad es que la obra termina, treinta años después, sin que haya habido variación alguna, y todos siguen «atados» a la escalera, símbolo del inmovilismo y de los males que aquejan a los que por ella suben año tras año. [112]

Las razones individuales no eran suficientes para desencadenar tan negativas consecuencias. Indica Borel, completando la idea anterior: «Este error en la orientación de la vida no justifica, por sí sólo, el sentimiento de total fracaso que pesa sobre la obra. Y es aquí donde encontramos el mundo. Para tener éxito, en nuestra sociedad actual, y muy concretamente en la sociedad española contemporánea, hay que tener una fuerza excepcional, fuerza de carácter, pujanza espiritual. No sólo hay que ser verdadero hombre - es decir, fiel a sí mismo-, sino que además es preciso ser fuerte, muy fuerte. A medida que avanza la acción, nos preguntamos si es posible ser lo bastante fuerte para triunfar». Y este «éxito» debe entenderse también como posibilidad de vivir con dignidad, realizándose como persona.

La situación crítica de la sociedad española se representa a través de la simple consideración de unas vidas determinadas, en una casa de vecindad, sin que el autor como tal diga nada sobre el particular, limitándose a ser testigo de unos sucesos que, evidentemente, necesitan urgente solución. Buero advierte el «Palabra final» que «observaciones respecto a la falta de una solución clara de tipo social o trascendente, tampoco han faltado a la comedia. Padecemos tal prurito racionalista de resolverlo todo, que nos avenimos mal a tolerar una obra sin explicación o moraleja. Pero una comedia no es un tratado, ni siquiera un ensayo; su misión es reflejar la vida, y la vida suele ser más fuerte que las ideas. Claro es que debe [113] reflejar la vida para hacernos meditar o sentir sobre ella positivamente...»

Este realismo testimonial supone un teatro social de nueva factura. García Pavón ha afirmado que «el nuevo teatro social, con las características de clase social, ambiente, elisión, ausencia de antagonistas, indeterminación de causa, etc. aparece en España y en Estados Unidos en el mismo año, con dos obras que no se conocían entre sí. Me refiero a la Muerte de un viajante e Historia de una escalera, ambas estrenadas en Nueva York y Madrid, respectivamente, en 1949».

Es muy cierto que los males que aquejan a los personajes de este drama no son únicamente, como ya hemos dicho, imputables a la estructura social que les rodea, pero no lo es menos que la sociedad es también responsable de ellos. García Pavón precisa: «La infelicidad se da en todas las capas sociales, pero hay un linaje muy frecuente de infelicidades, a veces hereditarias, ocasionadas por una mantenida e injusta estrechez de medios y de oportunidades». Si tanto fracasan la actitud individualista de Fernando como la comunitaria de Urbano, es porque hay una instancia superior a ellos, causante a su vez de dicho estado.

La sociedad no es, pues, la única culpable, ni tampoco los individuos labran totalmente su ruina. Sólo en parte podemos [114] estar de acuerdo con Robert Kirsner cuando afirma: «The real limitations which surround the characters of *Historia de una escalera* emanate from within. They are not economic in nature. The grave problem rests on man's inability to dream, to see beyond the material confines of his existence». Sí hay limitaciones, y muy graves, de orden económico y social. También es cierta la inexistencia de una lucha continuada y tenaz frente a ellas. En una dinámica interacción entre ambiente y persona se hace la desgracia de los que viven en la escalera de vecindad, que se presenta como un abreviado mapa de una parte de nuestro país en esa época.

Ruiz Ramón señala que Fernando y Urbano son «creadores de fatalidad», de su propia fatalidad. Pero hay que entender en el sentido que venimos mostrando su afirmación de que «el origen de su fracaso y de su destrucción se encuentra en un acto de libertad humana y no en un decreto del destino, que es aquí destino de clase». Utilizando las palabras de Ricardo Doménech hemos de «considerar insuficiente, en igual medida, cualquier interpretación que se atenga sólo a la pobreza como causa inmediata del fracaso familiar de estos personajes (no es causa inmediata, sino mediata) o bien que estime este fracaso como igualmente seguro en un medio social distinto, soslayando así las duras condiciones de vida que la sociedad les ha impuesto. Disociar estos dos planos equivaldría a tejer una historia diferente, y de lo que se trata es de comprender ésta, en la cual ambos planos se entrecruzan y yuxtaponen».

Este es el modo adecuado de comprender la acción dialéctica de la obra, que no es otra que la del concepto bueriano de [115] tragedia como lucha entre el destino y la libertad, entre la necesidad social (o metafísica) y las posibilidades individuales, o, lo que es lo mismo, entre el contorno vital y el personaje, la escalera y Urbano o Fernando.

Es, finalmente, esencial la consideración del tiempo. En *Historia de una escalera* tiene su transcurso un alcance metafísico y un sentido destructor. La historia se vuelve sobre sí misma porque pasan los días y los años y nada se enmienda. El tiempo es, sin que ellos sepan expresarlo así, una radical limitación de cuantos viven en la casa de pisos y, tomado como símbolo, de todos los hombres. Fernando, más desamparado que Urbano en su soledad, se siente perdido ante su monótono fluir, que nunca se detiene y le arrastra sin que pueda resistirse:

¡Es que le tengo miedo al tiempo! Es lo que más me hace sufrir. Ver cómo pasan los días, y los años... sin que nada cambie. Ayer mismo éramos tú y yo dos

críos que veníamos a fumar aquí, a escondidas, los primeros pitillos... ¡Y hace ya diez años! Hemos crecido sin darnos cuenta, subiendo y bajando la escalera, rodeados siempre de los padres, que no nos entienden; de vecinos que murmuran de nosotros y de quienes murmuramos... Buscando mil recursos y soportando humillaciones para poder pagar la casa, la luz... y las patatas. (Pausa.) Y mañana, o dentro de diez años que pueden pasar como un día, como han pasado estos últimos... ¡sería terrible seguir así! Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio; haciendo trampas en el contador, aborreciendo el trabajo..., perdiendo día tras día... (Acto I).

Buero no trata el tema del tiempo en *Historia de una escalera* de un modo puramente literario, ni se hace eco de investigaciones científico-cosmológicas, más o menos precisas, como sucede por ejemplo con Priestley en sus piezas sobre el [116] tiempo. El que aparece en este drama es un «tiempo real» y está concebido en un sentido ontológico existencial. Antes que esta obra ya había escrito *En la ardiente oscuridad*, donde se lleva a cabo un análisis de determinadas limitaciones humanas. El ansia de inmortalidad de Ignacio, de honda raíz unamuniana, no podría verse colmada; los ciegos no llegaban a la luz. Era, sin embargo, necesario luchar por ello. [117]

Como la ceguera en *En la ardiente oscuridad*, es en *Historia de una escalera* el tiempo una condición ineludible, una sustancial limitación de nuestro existir, contra la cual, no obstante, es preciso combatir. Hay un hecho cruel y perturbador: el tiempo no perdona; sin embargo, necesitamos levantarnos contra él; el conformismo no es una actitud válida, auténtica (como también se percibía en *En la ardiente oscuridad*) y la culpa de los personajes de *Historia de una escalera* está justamente en dejarse arrastrar en ese fluir temporal entre sueños vacíos y castillos de arena.

Una explicación coherente y completa de esta obra debe tener en cuenta estos tres factores que mutuamente se condicionan y cuya dialéctica interacción hace posible una visión de conjunto. A nuestro juicio son parciales e insuficientes las que olviden la interdependencia de estos tres elementos. El fracaso de Urbano y Fernando, como el de cada uno de los personajes del drama, tiene su origen en ellos, y sólo en la medida en que varíen se modificará el resultado. Es cierto que el más sencillo de transformar será, precisamente, el individual, y que el tiempo como limitación es un hecho irreversible. También lo es, sin embargo, que el resultado puede ser muy distinto de lo que en *Historia de una escalera* fue, que es posible superar, aunque no se ocultan las tremendas dificultades para ello, el fracaso.

El tiempo se presenta en la obra con una estructura cíclica, que ha sido advertida y comentada por la mayoría de los críticos. El amor de Fernando y Carmina hijos tiene visos de ser [118] un calco del que sus padres se tuvieron y al que fueron infieles. Farris Anderson afirma que la ironía que impregna la obra se muestra en su misma configuración dramática. Los tres actos no se organizan, según la tradición aristotélica, como principio, medio y fin, o exposición, nudo y desenlace; la división en actos es irónica, pues sólo hay en realidad un comienzo seguido de un fluir que no lleva a los personajes a ningún sitio. El proceso de la acción del drama no es lineal, sino cíclico, y los actos se estructuran esencialmente del mismo modo.

La configuración cíclica invitó a pensar en una construcción cerrada y la más común acusación, entre las alabanzas que se multiplicaron para el autor de *Historia de una escalera*, fue la de su pesimismo. Buero salió al paso de estas interpretaciones, que él creía en desacuerdo con sus pensamientos y con la obra. En «Cuidado con la amargura» defiende la libertad del creador para tratar temas amargos y alude a su relación con «la más evidente tradición artística española». No pueden olvidarse estas realidades menos gratas y «al amargo de la vida no se le vence con la explosión mecánica de la risa o el aturdimiento de las distracciones, sino con su contemplación valerosa». Añade después algo que recrudece la dificultad del problema a que nos referimos: «Yo no creo que la falta de soluciones en la comedia implique que éstas no existan; creo, por el contrario, que en una obra de tendencia trágica es precisamente su amargura entera y sin aparente salida la que puede y debe provocar, más allá de lo [119] que la letra exprese o se abstenga de decir, la purificación catártica del espectador».

La interpretación pesimista ha sido muy frecuente. Anderson concluye su artículo afirmando la poca validez del optimismo que se ha visto en el teatro bueriano y que también Buero ha señalado, si nos fijamos en esta obra, y, finalmente, que se trata de «a work that projects a world in which human beings are trapped and human efforts are futile». Para Kirsner, «only an excessive hunger, a virtual hallucinatory longing for heroes, would make one believe that Fernando and Carmina hijos will continue in their ecstatic state of defiance». Charles V. Aubrun cree que «le désabusement sur quoi se termine la pièce ressemble bien plus à la déception de l'idéaliste désenchanté qu'à la prise de conscience de notre faiblesse au coeur de notre grandeur, et à la prise en charge des servitudes qui donnent sa valeur à notre liberté». [120]

La cuestión no carece de importancia y trasciende la consideración de esta pieza concreta para incidir en la de todo el teatro de nuestro autor. Buero sostiene con absoluta razón y total acuerdo con los críticos que su teatro es «de carácter trágico». Pero, a su juicio, la tragedia es un género esencialmente «abierto». «Tragedias que se muestran para liberar, no para aplastar... Sí. Eso ha pretendido ser mi teatro, escrito frente a 'Fundaciones' que nos deforman, o nos miman, o nos anulan», ha dicho recientemente. Existe siempre una posibilidad de solución al conflicto planteado en el escenario, si tenemos en cuenta que «las posibilidades de reacción individual que posee el protagonista de una tragedia [...] pueden llegar hasta el vencimiento del hado», y que precisamente surge la tragedia «cuando, consciente o inconscientemente, se empieza a poner en cuestión al destino», puesto que «la tragedia intenta explorar de qué modo las torpezas humanas se disfrazan de destino». El pesimismo es imposible dentro de esta concepción de lo trágico.

*Historia de una escalera* es una tragedia. Tal era la intención de su autor y así la definió Arturo del Hoyo en una lúcida crítica, que suscribimos: «Tragedia en el sentido de dramatización del hombre entero; pues la dramatización de aspectos parciales de la vida del hombre es asunto siempre del drama. La tragedia surge cuando el autor se enfrenta no con una situación especial de algunos personajes, sino al cogerlos a todos por los [121] cabos de las raíces de su humanidad. [...] El sentimiento trágico de la vida arranca de la totalidad de nuestro existir, no de un momento de nuestra existencia...»

Hay en esta obra una posibilidad de que los jóvenes personajes que en el tercer acto repiten las palabras de sus padres rompan el círculo, modificando el camino que ellos siguieron en otro tiempo. Su incipiente rebelión, al estar juntos a pesar de las prohibiciones, es un buen augurio. No olvidemos, sin embargo, que el resultado del fracaso en *Historia de una escalera* es debido a la acción recíproca de tres factores y que sólo el cambio individual está plenamente en sus manos. La sociedad dificulta el desarrollo de la propia personalidad. (Esta dialéctica sociedad-individuo, de base unamuniana, es una constante en toda la producción de Buero).

No podemos pensar en un ilusorio y engañoso final feliz. Los hechos actuales marchan por sí solos hacia una repetición del sentido de los anteriores, aunque no, quizá, de su materialidad. La decidida acción individual puede mudar el resultado, pero sin ocultarnos la precisión de unos cambios a nivel social y la realidad de unos condicionamientos de índole metafísica. Es muy dudoso, pues, pero posible, que Fernando y Carmina hijos eviten la frustración en esa sociedad y a pesar del tiempo. El círculo puede convertirse en un movimiento en espiral.

Existe, además, una apertura desde otro punto de vista: la purificación catártica del espectador. Éste ve que los jóvenes caminan en idéntica dirección que sus padres y debe evitar en él mismo semejantes derroteros. La obra le hace consciente de limitaciones a las que debe hacer frente. La esperanza del espectador es dura porque, y aquí se une con el destino de las criaturas escénicas, su vida es igualmente difícil que la que ha visto representada y debe tener conciencia de que a nivel personal [122] es incapaz de una radical transformación de la realidad. Es en esa lucha entre la libertad (posibilidad individual de lucha) y el destino (elementos que nos vienen dados y condicionan la libertad, factores sociales y existenciales) donde radica la íntima esencia de la tragedia tal como Buero Vallejo la concibe.

En la «Autocrítica» de *Historia de una escalera* afirmó Buero algo que nos parece de sumo interés. «Pretendí hacer, dice, una comedia en la que lo ambicioso del propósito estético se articule en formas teatrales susceptibles de ser recibidas con agrado por el gran público». En estas palabras se hace ya visible el noble y dificultoso intento bueriano de crear un teatro que llegue al mayor número de espectadores sin perderse en peligrosas concesiones. José Monleón ha observado con agudeza que Buero acepta una tradición teatral que parte de Benavente y Arniches «para excederlos», planteando todo su teatro como un «experimento o investigación formal» que no ha cesado en ningún momento.

Desde estos presupuestos ha de entenderse, a mi juicio, una cuestión que ha suscitado encontradas opiniones. Me refiero a lo costumbrista y lo sainetesco en *Historia de una escalera*. Los críticos aludieron enseguida a ello, si bien de modo dispar. Alfredo Marqueríe no admitía que la obra fuese un «sainete dramatizado», «porque en ella hay mucho más que un desfile de tipos o un trivial costumbrismo», mientras que Díez Crespo, [123] por no citar a otros, dice que «está dentro de un teatro muy español que arranca en don Ramón de la Cruz -recordemos *La casa de Tócame Roque*, que también se desarrolla en un patio y en una escalera de casa de vecindad- y continúa en nuestros más típicos sainetes de fin de siglo», aunque añade que «el autor de esta obra [...] va de lo puramente sainetesco a un intenso dramatismo, que culmina en escenas de carácter trágico».

Con posterioridad, Torrente Ballester sostiene que «la estética del sainete dista de la concepción de Buero tanto como dista lo típico de lo individual, lo accidental de lo esencial» y Ruiz Ramón niega cualquier «relación esencial con el sainete». Juan Emilio Aragonés afirma, por el contrario, que «el Buero de Historia de una escalera es ya el autor de dramas costumbristas -o de sainetes dramáticos, por más que a él no acabe de gustarle esta última denominación- que después ha probado ser en forma eminente, aun sin ser ésta su única ni su más personal modalidad expresiva».

Contemplando la cuestión desde un punto de vista más amplio, Ricardo Doménech piensa que Buero consigue unir dos caminos de nuestra tradición teatral que, en realidad, no tenían mucho de común, pero podían completarse: «Historia de una escalera toma del sainete, con una lógica depuración, todo o casi todo lo que es cauce expresivo. Toma asimismo su ambiente, su lenguaje y hasta situaciones más o menos típicas -discusiones [124] de vecindad, por ejemplo- e inclusive rasgos arquetípicos de personajes, si bien sometidos a severas matizaciones. De Unamuno toma su visión trágica y desgarrada del hombre y del mundo [...]. Esta singular mixtura entre costumbrismo y pathos unamuniano precipita una corriente nueva o, si se prefiere, cierra y trasciende dos corrientes dramáticas anteriores...»

A nuestro modo de ver, es muy cierto que en la obra hay situaciones y tipos aislados susceptibles de aparecer en cualquier pieza del género chico (recordemos, por ejemplo, la escena del cobrador de la luz, las disputas de cada acto, las murmuraciones de Paca, los personajes Pepe y Rosa, etc.), pero están integrados en el drama y ampliamente trascendidos en cuanto tales. Hemos dicho, incluso, que el primer acto, sin los demás, podría considerarse externamente como una obrita breve de aquel género, con sus trazos de humor, sus gotas de sentimentalismo y su final feliz, pero desde el momento en que se articula con el resto es imposible pensar fundadamente en relación directa alguna.

Un rasgo que separa definitivamente esta parcela del teatro de Buero Vallejo del mundo costumbrista y del sainete es su visión «desde dentro», no superficial, de los personajes que en escena aparecen. El tratamiento de los infelices habitantes de la escalera (o de la terraza en Hoy es fiesta, o de la casa de Dimas en Irene, o el tesoro) no pretende ser deformador ni humorístico, aunque sí irónico, a diferencia de lo que el sainete requiere. Porque estamos de acuerdo con Ángel Fernández-Santos en que «el sainete, forma típica del costumbrismo español y en especial del madrileño, es una mistificación dramática por la que la burguesía española, y en especial la madrileña, deforma a los tipos más despiertos del proletariado». [125]

Nos parece, pues, que la denominación de «sainete», al referirse a una parte de la producción bueriana, debe emplearse con suma cautela. Es innegable, en efecto, que en Historia de una escalera, y en alguna otra pieza a las que ya hemos aludido, hay un tono heredado del sainete y algunos elementos aislados que en tal género tienen su cabal presencia; pero el conjunto de la obra está lejos del mundo sainetesco y de su estética, y su realismo es evidentemente supracostumbrista. Lo que estos dramas tengan de allegable al sainete ha de considerarse como un medio de expresión que pudiera ser aceptado y

comprendido por el público, como la utilización de una tradición teatral que permitiese, bajo formas no inusitadas, ofrecer contenidos caracterizados por su novedad. [126]

En «Palabra final» había manifestado Buero: «Creo que fueron dos preocupaciones simultáneas las que me llevaron a escribir la obra: desarrollar el panorama humano que siempre ofrece una escalera de vecinos y abordar las tentadoras dificultades de construcción teatral que un escenario como ese poseía, o, dicho de modo más ceñido y unitario: la visión del fluir del tiempo en unas familias, que se hace angosta por la angostura del espacio donde ocurre. Técnicamente, quise resolver esto presentando toda la acción en absoluto de puertas afuera; y en ello estriba, a mi juicio, aparte de su argumento, la novedad o mérito mayor que pueda tener mi comedia frente a otra u otras escaleras que se hayan podido ver en el teatro y que alguno ha pretendido invocar como antecedentes». Estos, efectivamente, se han buscado desde el estreno, aunque no creemos que la cuestión interese excesivamente. [127]

La escalera es, por una parte, un notable acierto técnico, una «dificultad de construcción» superada airoosamente por Buero, al lograr una acción natural y nunca forzada en un medio nada propicio (es muy útil en este sentido el «entrante» del primer término derecho, un lugar relativamente apartado del resto de la escena), y, además, es el adecuado vehículo para conseguir la intención del autor. Los acontecimientos del drama se desarrollan en la escalera no sólo por constituir ésta su obligado espacio escénico, sino por ser un factor determinante y decisivo, a través de su dimensión simbólica, en las vidas de sus moradores. La escalera hace posible asimismo la consideración colectiva de los personajes de la historia.

La escalera como símbolo abierto es uno de los más importantes hallazgos de Historia de una escalera. Sorprende aún más su complejidad, su valor múltiple, si lo comparamos con la unívoca facilidad del símbolo de la leche derramada al final del primer acto. Quizá sea el del paso del tiempo, en tanto que todos siguen unidos a los viejos peldaños, subiendo y bajando para volver a bajar y a subir de nuevo, su más palmario significado, pero las posibilidades simbólicas y representativas, y por

Buero Vallejo, En la escalera (pluma), 1947.

[129]

Historia de una escalera, 1949.

[130] ende su riqueza, son prácticamente innumerables. De ahí su singularidad frente a los antecedentes o modelos señalados.

Concluye Alfredo Marqueríe su «Prólogo» a la primera edición de Historia de una escalera diciendo que «lo más importante de esta pieza dramática es que en ella el protagonista no habla. El personaje principal y fundamental, inmóvil y mudo, es LA ESCALERA de la historia escénica. Todo está ahí centrado y concentrado. ¿Dónde?... En los peldaños desgastados y gimientes por los que pasaron los ágiles y alegres pies de los cortejos de bodas y bautizos; por los que descendieron cuidadosas y lentas las pisadas grávidas de los que llevaban sobre sus hombros los pesados y negros ataúdes...» Y García Pavón añade: «La escalera, en la obra de Buero, no es sólo un personaje, como quiere Marqueríe, es algo más: el símbolo de la inmovilidad de nuestra organización social que impide a la jerarquización existente evolucionar con mayor fluidez. La escalera que suben y bajan dos generaciones con la misma angustia, estrechez y desilusión de progresar, es imagen simbólica de la gran barrera que divide a los hombres en una serie de estadios económicos y de oportunidad social, sin la menor concesión en treinta años».

Para Ángel Valbuena Briones, «la escalera que da acceso a los dos pisos con sus descansos y rellanos se inviste del simbolismo de aquellas escaleras de las historias medievales, cuyo fin se suponía en el cielo, y cuya base en el reino de las tinieblas. La escalera significa, por tanto, el afán de felicidad del hombre, deseo que en el caso de la obra de Buero no se sacia». Pondremos fin a estas citas, que sólo pretenden dar una idea del complejo panorama de las interpretaciones de la escalera, con [131] una de Joelyn Ruple que apunta sus múltiples posibilidades: «The stairway in Historia, for example, can symbolize the government, poverty, human personality, fate, society, or all of these things».

Hemos llevado a cabo un estudio de Historia de una escalera que pretendíamos fuese una visión de conjunto. Por ello aludimos a otras opiniones para cotejarlas con las nuestras, buscando una más amplia perspectiva. Desde su primera obra, estrenada hace ahora cinco lustros, a la última, hace pocos meses; de la «miseria del ambiente» de Historia de una escalera a la «alegría enajenada» de La Fundación, Buero Vallejo ha venido realizando un lúcido y complejo análisis de la vida española individual y socialmente considerada y de la condición del ser humano. La frustración que padecen los personajes de aquella pieza es, como hemos visto, fruto de factores individuales, sociales y existenciales y, en gran parte, producto de un modo inauténtico de vida.

Historia de una escalera, drama con el que se inició una nueva época en nuestro teatro y primera manifestación pública del más importante dramaturgo español actual, debe ser considerada con justicia raíz y fundamento del teatro de Buero Vallejo, y tiene en lo esencial cumplida validez veinticinco años más tarde.

(Publicado en Estudios Literarios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes, Murcia, Universidad, 1974). [133]

Las palabras en la arena, pieza breve de Buero Vallejo

Las palabras en la arena es el primer texto teatral de Antonio Buero Vallejo que obtuvo público reconocimiento. Esta «tragedia en un acto», la única breve compuesta por el

dramaturgo, se escribió en 1948 y fue presentada a uno de los concursos literarios que tenía lugar en la tertulia del Café de Lisboa, como ocurriría también con Diana, «cuentecillo» redactado por entonces y no publicado hasta muchos años después. Recibió Las palabras en la arena el premio convocado por los contertulianos y más tarde fue seleccionada por la Asociación de Amigos de los Quintero para su representación, el 19 de diciembre de 1949, en el Teatro Español (en cuyo escenario continuaban las de Historia de una escalera), junto con Títeres con cabeza, de Horacio Rodríguez Aragón, y De seda, [134] de Pablo Torremocha. Por votación del público asistente recayó en ella el primer galardón.

El argumento de Las palabras en la arena se sustenta en un episodio del Evangelio de San Juan, el de la mujer adúltera. Y en su «Comentario» al publicarse la obra, indicaba el autor: «Hagamos, en el más revelador y valeroso sentido de la palabra, un teatro evangélico». No eran extrañas en estos años las referencias buerianas a la Biblia. Un versículo del mismo Evangelio figuraba al frente de En la ardiente oscuridad, junto a unos versos de Miguel Hernández, y en ese drama Ignacio pronuncia alguna frase esencial que recuerda otra de Cristo; unas palabras del libro del profeta Miqueas servían de lema a Historia de una escalera. Pero en Las palabras en la arena la presencia evangélica tiene un alcance mayor. Por una parte, apela a un teatro que desvele la realidad, que persiga y exponga la verdad; está indicando la necesidad de un teatro trágico que será después una constante en Buero Vallejo. Además, se encuentra utilizado el pasado, en este caso el mítico-religioso del cristianismo, como medio de iluminar el presente en el que se hallan dramaturgo y espectadores.

Asaf, el protagonista de la obra y «jefe de la guardia del Sanhedrín», representa con los demás personajes masculinos (Joazar, sacerdote del Templo; Matatías, fariseo; Gadi, saduceo; y Eliú, escriba) el poder establecido en una sociedad corrompida y opresora que se coloca nítidamente frente a la [135]

Fernando M. Delgado y Marisa de Leza en Las palabras en la arena, 1949.

[136] actitud compresiva y veraz de Cristo. Cuando éste dibuja en la arena los signos que les hacen desistir de la lapidación de la adúltera, escribe verdades que no han de ser extraordinariamente reconocidas por ninguno para ellos mismos, mientras que todos admiten las acusaciones a los demás. Los que oficialmente poseen un comportamiento recto son puestos ante la íntima realidad de sus miserias, que ellos pretenden ocultar dando muerte a quien acusan de una culpa nunca mayor que la propia. Buero habla así a su sociedad mostrando lo que ocurre en la de Jerusalén de los primeros años de la era cristiana. En esta inicial recreación, como más tarde en la mítica de La tejedora de sueños o en la literaria de Casi un cuento de hadas, antes de llegar a la histórica que se inicia en 1958 con Un soñador para un pueblo, el autor está ya ocupándose de los problemas de su tiempo, aunque ponga en escena a «gentes vestidas con otros trajes que los nuestros».

La moral del perdón que Cristo predica supone a los ojos del fanático Asaf la destrucción del orden social. Con la violencia que lo caracteriza se lo grita a Noemí cuando ésta se resiste a la idea de «matar a un ser a pedradas»: «¡La ley de Moisés es terminante! Y tú hablas lo mismo que el galileo, igual que ese agitador peligroso, que quiere destruir los hogares y perdonar, ¡siempre perdonar! Pero perdonando no puede haber familia, ni mujer segura, ni hijos obedientes, ni estado, ¡ni nada!» (p. 80). En la España de finales de los años cuarenta se necesitaba de un modo especial esta tolerancia indulgente, este respeto a las ideas de los otros que el galileo buscaba y que la mujer de Asaf defendía no tan sólo por sus personales circunstancias. [137]

La situación de Asaf es diferente a la de los demás a quienes Cristo acusó trazando sus dibujos en la tierra. Los otros pueden leer palabras sobre hechos que ya han tenido lugar; Asaf recibe únicamente un aviso que él no sabe -o no quiere- interpretar. El Rabí ve lo que aún no ha sucedido, del mismo modo que profetizó la negación de Pedro o la traición de Judas. Más que al extraordinario poder del hijo de Dios, Buero se refiere a la singular virtud de conocer dentro, de interpretar en profundidad lo que las gentes consideran superficialmente. Es, pues, una capacidad que se manifestará en todo su teatro en seres que padecen a veces, paradójicamente, carencias sensoriales o deficiencias físicas. Como el dramaturgo indica, «en la violencia juvenil y fanfarrona del guerrero Asaf» puede vislumbrarse «al probable asesino oculto en su pecho». No se trata, por tanto, de un sino ineluctable que se impone desde el exterior, sino de una inclinación personal que no se sabe corregir. En la cosmovisión trágica bueriana el destino es obra del hombre, individual o colectivamente considerado; no son los dioses quienes provocan nuestra desgracia, afirma Penélope en La tejedora de sueños, «somos nosotros quienes la labramos».

Inmerso en un mundo falso y envilecido, Asaf se deja vencer por la cobardía, no intenta sobreponerse a la amenaza que sobre él se cierne, sino que es víctima de unos valores hipócritas que se escudan en la defensa del honor. La acotación final precisa que pronuncia la palabra que el galileo escribió para él «con la voz preñada de la más tremenda fatalidad, que es la que uno mismo se crea» (p. 87). Lo esencial de la tragedia radica en que para Asaf era posible la salida desde el momento en el que [138] en el polvo quedó escrita la palabra; había una solución que él no fue capaz de apreciar: el reconocimiento de la verdad; por eso la obra finaliza con el desasosiego de una muerte ya irremediable.

El espectador, sin embargo, ha de darse cuenta de que esa fatalidad no es aconsejable sino que depende de su voluntaria actuación y es él, en cualquier caso, quien debe «evitar a tiempo los males que los personajes no acertaron a evitar».

En Las palabras en la arena se advierte sin dificultad la pericia de Buero Vallejo en la construcción teatral. Recordemos, por ejemplo, la certera caracterización de los personajes, a pesar de la brevedad de la pieza y, por ello, de su presencia en escena. Singular interés posee también el reiterado empleo de la ironía como recurso dramático. La infidelidad de Noemí, que prepara un nuevo engaño para su marido, se sobrepone a la de la mujer amenazada y condenada hasta el punto de tomar su papel y ser la que muere cuando aquélla queda libre. La ironía que a través de las palabras de Asaf se evidencia conduce, después de la confesión de la criada, a la trágica realidad de su inesperado fin.

Cristo se constituye en eje de Las palabras en la arena y, sin embargo, no llega a aparecer ante el espectador; es éste un aspecto fundamental en la configuración de la pieza porque el juego teatral de la presencia-ausencia de su figura hace aún más llamativo el sentido y el alcance de sus palabras y, al mismo tiempo, permite caracterizarlo como un personaje completamente [139] positivo, sin las necesarias sombras o ambigüedades de quienes se manifiestan en el escenario.

Las Palabras en la arena compone con Historia de una escalera y con En la ardiente oscuridad, entre las que se estrena, el comienzo de la producción de Antonio Buero Vallejo. No es su interés comparable al de éstas, sin embargo, este texto, el primero de los de su autor denominado tragedia, deja ver, como hemos señalado, elementos y valores fundamentales del teatro de Buero, que la calificó de su «verdadero espaldarazo escénico».

(Publicado en Art Teatral, 5, 1993). [141]

#### El concierto de San Ovidio y el teatro de Buero Vallejo

Con toda razón se ha venido destacando por distintos críticos la esencial unidad que se advierte en el teatro de Antonio Buero Vallejo. En más de una ocasión, el mismo autor se ha referido a esa identidad general perceptible desde sus primeras obras que, en posteriores creaciones, ha ido enriqueciéndose y adoptando fórmulas diversas. Ricardo Doménech señaló con una acertada imagen que «el teatro de Buero no responde a un desarrollo en forma de proceso lineal, sino que ese desarrollo responde a una forma espiral». Nos encontramos, pues, ante una evolución de carácter integrador.

En otra ocasión afirmábamos que Historia de una escalera y En la ardiente oscuridad son sustento y base, auténtica raíz y fundamento del teatro de su autor. «En Historia de una escalera pueden advertirse ya gran parte de las preocupaciones temáticas [142] y formales de la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo, de ahí su importancia, potenciada en el momento de su estreno por la casi absoluta ausencia en España de un teatro de verdadera calidad». En esta obra, cuya representación en octubre de 1949 significó la aparición del más apreciable dramaturgo español de la postguerra, al tiempo que un cambio de sentido e intención respecto a las obras que entonces tenían aceptación, se recrea una visión trágica, como el propio Buero indicó y algún crítico apreció inmediatamente.

En la ardiente oscuridad, primer drama escrito por Buero, muestra así mismo el origen de varios aspectos básicos de su producción dramática. Inicia el fecundo tema de ceguera, da pruebas ostensibles de una profunda inquietud técnica, plantea la relación dialéctica entre personajes de distinto signo (soñador-hombre de acción) y establece un personal universo trágico.

El concierto de San Ovidio, obra sin duda culminante entre las de su autor, recoge, según veremos, temas y planteamientos formales ya apuntados en Historia de una escalera y En la ardiente oscuridad que van gozando de apropiado desarrollo en las que median entre éstas y aquélla. No nos referiremos, salvo algún caso especial, a las piezas de Buero

que siguen a El concierto de San Ovidio (aunque cabría, claro está, considerar la progresión a partir de ésta) y pretendemos analizar tres facetas [143] esenciales de este drama y reflexionar sobre su presencia en el teatro precedente de Antonio Buero Vallejo.

Se estrenó El concierto de San Ovidio en 1962, y obtuvo, como las obras inmediatamente anteriores (Hoy es fiesta, Las cartas boca abajo, Un soñador para un pueblo y Las Meninas) un resonante éxito de público y crítica. No es ahora momento de referirnos al sentido de estas recreaciones históricas iniciadas por Buero con Un soñador para un pueblo, ni siquiera a la fidelidad de El concierto de San Ovidio a los hechos reales que dan lugar a su concepción, pero sí es conveniente para nuestros propósitos el recordar que en estos dramas introduce Buero la perspectiva histórica que permite ver que el mundo y la organización de la sociedad no son inmutables y que hoy es posible lo que en otro tiempo no lo era, precisamente por la decidida actuación de determinados individuos, como podremos advertir.

En el teatro histórico de Buero Vallejo, al igual que en sus anteriores recreaciones (Las palabras en la arena, La tejedora de sueños, Casi un cuento de hadas), se percibe una permanente [144] preocupación por los problemas del hombre y de la sociedad actuales. En un temprano texto advirtió ya Buero algo que, a pesar de la fecha en la está escrito, descubre lo que será una consideración fundamental en todo su teatro histórico:

Sería innecesario hablar aquí de la plena justificación que puede asistir a un dramaturgo de hoy para escribir obras basadas en los mitos helénicos, si no fuese porque muchas personas suelen entender que, cuando un autor pone en escena gentes vestidas con otros trajes que los nuestros, ha vuelto la espalda a los problemas de su tiempo. Pero nadie puede, aunque quiera, dejar de tratar los problemas de su tiempo; y, desde luego, no fue ésa mi intención.

### I. David: Sueño y actuación

El concierto de San Ovidio enlaza de manera directa con En la ardiente oscuridad. Ambas tienen como central el mundo de los ciegos. Hay, sin embargo, entre ellas una diferencia perceptible con claridad que Enrique Pajón Mecloy puso pronto de manifiesto en un conocido artículo: En la ardiente oscuridad mostraba la condición simbólica de sus personajes ciegos, puesto que en ella se hablaba «a cada hombre como tal de la ceguera en que se halla sumido, de la limitación que le envuelve», mientras que en El concierto de San Ovidio se habla «a la sociedad entera y los ciegos están tomados a modo de ejemplo de opresión del débil por el fuerte». [145]

Ignacio se enfrenta a un mundo en el que se ha admitido a los ciegos, se les proporciona colegios especiales y se insiste en la igualdad («Los invidentes, como nosotros decimos, podemos llegar donde llegue cualquiera», afirma don Pablo). David lucha en busca de ese mundo, pretende hacer lo mismo que los que ven. Uno y otro son dos rebeldes que se levantan contra una situación que los oprime, impidiéndoles su realización personal. De

uno y de otro puede afirmarse que rechazan una realidad impuesta y buscan una realidad soñada. En ambos casos se encuentran solos en la búsqueda. Con ligeras variantes, es ésta una situación habitual en los personajes así caracterizados por nuestro autor.

En *Historia de una escalera* se vislumbra la tensión entre el «soñador» y el «hombre de acción», que será una constante temática de la producción bueriana. Tal enfrentamiento, de recuerdo unamuniano, ha de llevar a una síntesis dialéctica de los deseos y la actividad. La expresión «contemplación activa» puede servir para mostrar la ambivalencia que también en la vida es necesaria. Pero si Urbano y Fernando, estando concebidos de ese modo, manifiestan cierta indefinición el caso de Ignacio y de Carlos (*En la ardiente oscuridad*) es bien distinto. Carlos actúa y da muerte a su oponente, pero el pensamiento de éste ha vencido, como puede deducirse con facilidad al repetir Carlos las palabras que Ignacio pronunciara poco antes y que expresan todo su imposible anhelo: «...Y ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor [...] ¡Al alcance de nuestra vista...! si la tuviéramos...» (p. 77). No parece abusivo, al pensar en David, relacionarlo con ese [146] Carlos purificado catárticamente tras la muerte de Ignacio y con una perspectiva social.

En dramas posteriores sigue estableciendo Buero, aunque con diferencias y matices considerables, la relación entre esta clase de personajes. Pensemos en los hermanos Álvaro y Regino (*El terror inmóvil*); en Luis y Enrique (*La señal que se espera*); Riquet y Armando (*Casi un cuento de hadas*): o Irene y Dimas (*Irene, o el tesoro*). Es el caso de Anfino y Ulises en *La tejedora de sueños* (Anfino, como Ignacio, es un ser «poco apto para la vida» y no puede sobrevivir; su muerte, sin embargo, hace posible la esperanza de Penélope); una correspondencia semejante se da en *Aventura en lo gris* entre Goldmann y Silvano: ambos mueren, pero, mientras que aquél lo hace de modo indigno y culpable, Silvano se justifica por pasar de unos sueños sin fruto a una acción fructificada por el sueño. Muy especial tratamiento tiene este tema en *Hoy es fiesta*, donde Silverio es un soñador que actúa y se preocupa constantemente por los que lo rodean, «un Quijote», como lo llaman despectivamente; pero no se atreve a enfrentarse con su propia vida. Algunos rasgos de los rebeldes buerianos se advierten también en Daniela, dispuesta a romper con la doblez y la inautenticidad de su madre y cercana a figuras femeninas más granadas, como Penélope o Amalia.

Desde el mismo título se caracteriza a Esquilache como un soñador (*Un soñador para un pueblo*). Cuando elige marcharse para evitar la guerra, renunciando a su privilegiada posición e, incluso, al deseo de conseguir personalmente una España mejor, da la medida de quien sabe actuar adecuadamente. Con ello goza de la victoria interior de los soñadores mientras que [147] es, derrotado externamente. Velázquez (en *Las Meninas*) se plantea una elección que tiene idénticos caracteres de fondo a la del Marqués de Esquilache. En ese momento se encuentra ante la verdad y la mentira, la abierta disconformidad con el poder del Rey o el sometimiento que éste le exige para otorgarle el perdón. No lo duda Velázquez («¡La verdad, señor, de mi profunda, de mi irremediable rebeldía!») porque Pedro ha muerto y él tan sólo puede corresponderle con la verdad. Es una postura de carácter ético que se liga inmediatamente a la denuncia política de un gobierno y de una sociedad injustos y crueles, con lo que don Diego se convierte en sincera conciencia del Rey y de la Corte, en alguien que sabe ya «ver claro en este país de ciegos y de locos» (p. 27).

Si Esquilache y Velázquez muestran con su actitud una positiva semejanza con David, es este otro personaje de Las Meninas, Pedro Briones, el que más cercano se encuentra a él. Pedro ha sabido unir los sueños a la acción y su casi total ceguera es el «sexto sentido» que lo lleva a conocer lo esencial, a comprender el auténtico significado del boceto de «Las Meninas». Pedro es verdadero pueblo, al igual que David, y padecido como éste la miseria, la incompreensión y la injusticia, no ha podido pintar como quería y, finalmente, tuvo que dar muerte a su jefe, un capitán de Flandes que robaba a los soldados: [148]

Acercaos: he de deciros algo... Eráis un mozo cuando sucedió. En Flandes... En una de las banderas españolas. No en la mía, no... En otra. El país aún no estaba agotado y se podía encontrar vianda. Pero los soldados pasaban hambre. Les había caído en suerte un mal capitán; se llamaba... (Ríe.) ¡Bah! Olvidé el nombre de aquel pobre diablo. No pagaba a los soldados y robaba en el abastecimiento. Si alguno se quejaba, lo mandaba apalear sin piedad. Se hablaba en la bandera de elevar una queja al maestre de campo pero no se atrevían. Quejarse suele dar mal resultado... Un día dieron de palos a tres piqueros que merodeaban por la cocina y uno de ellos murió. Entonces el alférez de la bandera se apostó en el camino del capitán... y lo mató. (VELÁZQUEZ retrocede, espantado.) ¡Lo mató en duelo leal, don Diego! Era un mozo humilde que había ascendido por sus méritos. Un hombre sin cautela, que no podía sufrir la injusticia allí donde la hallaba. Pero mató a su jefe... y tuvo que huir (p. 74).

David, como Pedro, ha pretendido en El concierto de San Ovidio hacer realidad sus sueños. Primero estuvo esperanzado con la posibilidad de formar una verdadera orquesta de ciegos y de «convencer a los que ven de que somos hombres como ellos, no animales enfermos». Es entonces cuando cree en las buenas palabras de Valindín y afirma, en una evidente muestra de trágica ironía: «Ese hombre no es un iluso; sabe lo que quiere. Adivino que haremos buenas migas. Él ha pensado lo que yo pensaba, lo que llevaba años madurando, sin atreverme a decirlo» (p. 19). Desengañado después acerca de las verdaderas intenciones de Valindín, ha de variar radicalmente el sentido de sus ilusiones. Al final da muerte a Valindín («Nunca golpeéis a ciegos... ni a mujeres» le dice un instante antes de apagar el farol provocando la oscuridad total, englobando así los dos [149]

Victoria Rodríguez en Las Meninas, 1960.

[150]

El concierto de San Ovidio, 1962.

[151] motivos que a ello le conducen) porque es la única salida que individualmente le queda para no permanecer atado a unos ya inútiles sueños, a pesar de que no era eso lo que él buscaba: «¡Yo quería ser músico! Y no era más que un asesino» (p. 106).

Esta muerte trae a la memoria la del tirano Goldmann en *Aventura en lo gris*. Ambas pueden ser interpretadas como un acto de justicia, política o social. Hay, pues, en ellas una manifiesta distancia con las muertes de los «soñadores» Ignacio (*En la ardiente oscuridad*) y Anfino (*La tejedora de sueños*). Mayor posibilidad de relación con la de Valindin guardan la de Daniel en *La doble historia del doctor Valmy* y la de Vicente en *El tragaluz* si bien su funcionalidad dramática y su significado son diferentes.

En la evolución que David sufre a lo largo del drama juegan un papel esencial otros dos personales. El primero es Valindin, un negociante que con engaños e hipocresías pretende aprovecharse de los ciegos como explota a cuantos le rodean (Adriana, Bernier...). Él es la opuesta figura de David, un hombre sin conciencia («Tiempo de hambre, tiempo de negocios», p. 25) cuya meta es medrar y enriquecerse a cualquier precio. Pero no se trata de una excepción o de un individuo aislado, «en él están presentes las características más definidas de su clase» y, sin negar su responsabilidad personal, puede ser visto como «un mediador, un simple intermediario, un servidor». En este sentido, es de importancia la opinión de Nazario cuando dice a David: «No lo pienses más. Valindin nos ha atrapado. Pero si no lo hace él, lo habría hecho otro. Estamos para eso. (Se inclina y baja la voz.) ¡Si pudiese, les reventaba los ojos a todos!» (p. 87). [152]

David lucha, pues, contra toda una sociedad que relega a los ciegos a mendigar y a «rezar mañana y tarde», y también contra los propios ciegos, cuya opinión se resume en el «No servimos para nada» de Elías. En ese combate sólo cuenta con la ayuda, aceptada muy tardíamente, de Adriana, que desprecia al principio a los ciegos pero pronto se siente atraída por David. Introduce con ella Buero otro de los elementos constantes en sus obras: la relación amorosa, con un sentido simbólico muy frecuentemente. Recordemos su decisiva importancia y su función precisa en *Historia de una escalera* (fracaso de Fernando y Elvira y acomodamiento de Carmina y Urbano) y en *Las palabras en la arena* (Asaf-Noemí); la compleja red de relaciones entre Ignacio-Juana-Carlos (*En la ardiente oscuridad*), Álvaro-Luisa-Clara (*El terror inmóvil*), Penélope-Anfino-Ulises (*La tejedora de sueños*), Susana-Enrique-Luis (*La señal que se espera*), Armando-Leticia-Riquet-Laura (*Casi un cuento de hadas*) y Juan-Adela-Ferrer-Anita (*Las cartas boca abajo*); la problemática vida conyugal de Esquilache en *Un soñador para un pueblo* y de Velázquez en *Las Meninas*, o la valiente actitud de Amalia en *Madrugada*. Pero hay un ejemplo más próximo a lo que sucede en *El concierto de San Ovidio*: el de *Aventura en lo gris*. Ana, la amante de Goldmann, el «tirano de Surelia», se enamora del soñador Silvano y, juntos, salvan a un niño de la [153] muerte. La relación no se queda, por tanto, en un plano personal sino que implica un compromiso social que domina el egoísmo y significa un camino posible de autenticidad y verdad.

Es un caso paralelo al de Valindin-Adriana-David, como lo será después el de Vicente-Encarna-Mario en *El tragaluz*. En los tres, la mujer, amante del «hombre de acción», llega a un entendimiento amoroso con el «soñador», al que está más próxima por su condición y cuyo ejemplo influye en ella, favorece su recto comportamiento y enlaza con la esperanza final representada en los hijos. Adriana, además, hace que David modifique el sueño de Melania de Salignac y lo complete con el amor de «una mujer de carne y hueso» (p. 82), manteniendo la ilusión por lo que aquélla simboliza, pero uniéndose a una mujer de su clase que lo ama.

## II. Tragedia social

La configuración trágica de *El concierto de San Ovidio* se orienta plenamente en un sentido social. El propio Buero Vallejo, hablando de ésta y de *En la ardiente oscuridad*, decía: «De los dos polos de toda dramaturgia completa, el que podríamos llamar polo filosófico, o acaso metafísico, y el que podríamos llamar polo social, mi primera obra de ciegos se inclina con preferencia hacia el primero y esta última hacia el segundo». Hasta este momento no había planteado Buero con tanta claridad el antagonismo del individuo y la sociedad o, más precisamente, del individuo de una clase determinada y los seres opresores que pertenecen a otra. David y Valindin son miembros [154] de grupos contrapuestos, el segundo de los cuales explota al primero, lo que conduce a la rebelión y a la muerte. Las palabras de Valentín Haüy al final del drama son explícitas al respecto: «Era el tiempo de la sangre; pero a mí no me espantó más que el otro, el que le había causado: el tiempo en que Francia entera no era más que hambre y ferias...» (p. 112).

La muerte del despótico Valindin a manos de David es suficientemente significativa en ese sentido; él no es un político tirano como Goldmann (*Aventura en lo gris*), sino un burgués explotador que trafica con el hambre y la miseria. David lucha por su libertad y por su digna realización como ser humano en esa sociedad que abusa y se burla de él, y pretende no hacerlo solo «¡Unidos, hermanos!» -p. 86-, pide en un postrer intento de exigir algo a Valindin).

Esta perspectiva, pues, es nueva en la producción dramática de Buero Vallejo, aunque no lo es en ella, desde luego, la visión crítica de la sociedad ni el planteamiento de problemas de las clases más desafortunadas. Por otra parte, ni siquiera en los dramas de sentido más acusadamente metafísico falta un perceptible alcance social.

El primer acto de *Historia de una escalera* (y, por tanto, la primera imagen que de una obra de Buero se vio en un escenario) comienza mostrando un ambiente pobre y degradado cuya miseria guarda relación con las reacciones de los personajes ante la dificultad de pagar los recibos al cobrador de la luz. El diálogo inicial de Urbano y Fernando pone de manifiesto que este medio miserable y la falta de recursos no son algo aislado, apuntan a un estado más general. La insolidaria actitud de Fernando («Sólo quiero subir, ¿comprendes? ¡Subir! Y dejar toda esta sordidez en que vivimos») descubre una imperiosa exigencia de escapar por encima de todo. Sin [155] embargo, en el transcurso de la obra apenas hay modificaciones que supongan una mejora. En el segundo acto los diez años transcurridos no han traído cambio alguno: «No se notan en nada: la escalera sigue sucia y pobre, las puertas sin timbre, los cristales de la ventana sin lavar» (p. 67). En el tercero, se pretende disfrazar con unas insignificantes reformas la pobreza de la que «sigue siendo una humilde escalera de vecinos» (p. 105). La escalera posee un doble significado que conecta lo metafísico y lo social. El tiempo ha ido transcurriendo de modo inevitable y todos continúan subiendo y bajando de idéntica manera, permanece una agobiante situación, aunque el motivo de los fracasos no sea idéntico para todos. Luis Iglesias Feijoo ha señalado cómo, por encima de las apariencias de igualdad social, pueden advertirse vivas diferencias, y señala que «el

enfrentamiento entre los dos jóvenes (Fernando y Urbano) es algo más que una mera disputa de la edad o la riña por conquistar a una misma chica. Por el contrario, y sin negar estos aspectos, también presentes, existe ahí un enfrentamiento clasista entre proletariado y pequeña burguesía». Aun así, notemos que tal enfrentamiento se produce en la escalera, de puertas adentro, y que la condición sindicalista de Urbano no llega a representar demasiado en esta obra.

No es difícil encontrar dentro del mundo metafísico de *En la ardiente oscuridad* algunos aspectos que inciden en lo social. La extrema y despreocupada alegría del Colegio para ciegos es una buena manera de conseguir el adecuado funcionamiento de la sociedad creando una serie de elementos sustitutivos y de compensaciones que hacen olvidar la realidad (en Mito, con mención también de la «pedagogía», hay una situación dramática e ideológica equivalente). En ese momento de [156] la vida española (primeros años de la posguerra) se quiere crear una apariencia de bienestar y tranquilidad, escondiendo u olvidando todo lo negativo. Los que se benefician de ese estado, o los que tienen miedo, están interesados en que todo continúe igual o no se atreven a manifestar su oposición. Ignacio, como el propio autor con su teatro, quiere dejar de lado la inautenticidad y el engaño y desea hacerlo junto con sus compañeros. Jean-Paul Borel ha comentado de modo más amplio el sentido social de este drama: «Hay potencias interesadas en que el hombre se crea feliz. En nuestra sociedad occidental, la ilusión de la felicidad es una de las condiciones del buen funcionamiento de ciertas instituciones y de ciertos tipos de organizaciones económicas y comerciales. Para crear esta ilusión, los que tienen interés en hacerlo hacen a los otros, en efecto, un poco felices...»

En las obras posteriores de Buero hasta *Irene, o el tesoro* los aspectos sociales son menos frecuentes. Podemos referirnos, no obstante, a la falsedad e hipocresía que se respira en *Las palabras en la arena*; a la importancia que Enrique cree que el dinero tiene en su relación con Susana (*La señal que se espera*); o a la miserable e interesada actitud de los familiares de Mauricio en *Madrugada*. Hay, sin embargo, un fragmento de *Casi un cuento de hadas* que creo de particular interés. Un personaje, Oriana, cuenta su historia y ofrece con ella una perspectiva insólita en la obra por su valor social:

LAURA.- Tú no eres fea...

ORIANA.- Lo fui. Ni siquiera como a un animal, para su placer, me quería nadie en el mesón donde trabajaba.

LAURA.- ¿Trabajabas? [157]

ORIANA.- Fregaba suelos, limpiaba el corral, ordeñaba las vacas; hacía cosas que tú ni siquiera sabes nombrar, a todas horas. [...] Un día no pude más y me refugié en un convento. La abadesa era una mujer entera, que me tomó cariño. Mi vida cambió. Serví por su mediación en casas nobles. Conocí gentes muy diversas que frecuentaban los salones. Algo vio en mí uno de ellos, un médico famoso, y me incitó a estudiar. Lo hice, y lo encontré fácil. Adquirí con los años fama, y los príncipes me llamaron a su lado...

Oriana logra cambiar su suerte sin violencias en ese inconcreto «pequeño Estado europeo», quizá porque estamos ante «casi un cuento de hadas». David, en la misma época pero en un lugar bien determinado, no podrá conseguirlo a pesar de su decisión.

Irene, o el tesoro presenta a un personaje esclavizado en circunstancias miserables. El estado de Irene se simboliza precisamente aludiendo a que se encuentra sumida en una terrible oscuridad. Dimas es un creador de miseria para sí y para los demás y por eso sufre el castigo de su reclusión, pero, aunque son evidentes las implicaciones de carácter general, no se trascienden expresamente tales situaciones particulares. Tampoco sucede esto en Hoy es fiesta, si bien la pequeña rebeldía de los vecinos al «conquistar» la terraza frente a la autoridad de la portera, constituida como ejemplo de un infundado poder, permite un comentario simbólico y generalizador. Lo que, en todo caso, resulta inaceptable (y de la obra se deduce con absoluta claridad) es pretender la victoria sobre esa realidad sofocante evadiéndose o confiando en el premio de la lotería. Por lo demás, tanto en Hoy es fiesta como en Las cartas boca abajo hay una patente intención social y en ellas muchos aspectos son [158] susceptibles de análisis en este sentido, a pesar de que no exista un explícito enfrentamiento de clases o unos actos que perturben la estratificación social. Es la diferencia capital que encontramos entre estas tres obras que, adecuadamente, se suelen denominar sociales y El concierto de San Ovidio.

El motín popular de Un soñador para un pueblo tiene caracteres muy distintos de los de la rebelión a la que nos estamos refiriendo. El pueblo, una significativa parte de él, presiona para que destierren a Esquilache. En el verdadero pueblo, constituido por aquellos que aman la verdad y representado en la obra por Fernandita, están las esperanzas de mejora. En Las Meninas hay, como ya apuntamos, un personaje fundamental desde este punto de vista: Pedro Briones, un ser anónimo, cuya condición de pueblo no es meramente simbólica, con ser ésta muy importante. También Velázquez denuncia males concretos de esa sociedad. En la España del siglo XVII como en la Francia del XVIII (en cualquier lugar y tiempo podríamos decir y, por supuesto, en el nuestro) hay grupos sociales que sufren explotación y pasan hambre. Velázquez defiende ante el Marqués a los barrenderos de Palacio, que se niegan a trabajar porque «se les debe el salario de tres meses. Y hace cinco días que no se les da ración» (p. 40). Tampoco olvida Velázquez que «ningún hombre debe ser esclavo de otro hombre» (p. 57) y por eso procura la libertad de Pareja; esclavitud que podemos entender en su sentido directo y en los figurados, a veces no menos alienantes que aquél. La Corte es, como el Centro para invidentes de En la ardiente oscuridad, un mundo de falsa felicidad que no perdona al pintor su rebeldía.

La vida de Pedro Briones, de quien Velázquez aprendió muchas cosas tiempo atrás (por eso, cuando le dicen que está en su casa «aquel truhán que os sirvió de modelo para el Esopo» (p. 51), abandona el Palacio y corre a su encuentro, a pesar de estar esperando al Rey para conseguir su autorización [159] de pintar «Las Meninas», el cuadro que tanto le importaba), resume la de un personaje de su clase en esa España azarosa:

Yo fui de criado a Salamanca con un estudiante noble. Su padre pagaba mis estudios y yo le servía... Allí, siempre que podía, me iba al obrador del maestro Espinosa. Un pintor sin fama... [...] Mis padres eran unos pobres labriegos... A los tres años de estudiar, el maestro Espinosa logró convencerles de que me pusieran con él de aprendiz... Cuando íbamos a convenirlo, mi señor robó una noche cien ducados para sus caprichos a otro estudiante. Registraron y me los encontraron a mí. [...] Los puso él en mi valija para salvarse. Me dieron tormento: yo no podía acusar al hijo de quien me había

favorecido... Sólo podía negar y no me creyeron. Hube de remar seis años en galeras (pp. 72-73).

Después le sucedió la mencionada «aventura» de Flandes, que él cuenta como ocurrida a otra persona.

Esa historia conecta a la perfección con los problemas individuales y sociales de El concierto de San Ovidio. Pensemos en el origen de la ceguera de David, cuando encendía unos fuegos artificiales para una fiesta de sus señores (p. 108). «Francia pasa hambre y el Hospicio también la sufre» afirma la Priora de los Quince Veintes (p. 10). La injusticia de los encarcelamientos está presente en la carta secreta, porque «todo es posible para quien lleva espada» (p. 91). Bernier se lamenta patéticamente de que «ni los curas ni los señores quieren oír hablar de impuestos, y todo sale de nuestras costillas» (p. 90), como Martín señala al iniciarse la parte segunda de Las Meninas: «Han vuelto a subir las alcabalas y todo va mal» (p. 80).

Ante esa situación es preciso decidirse: «Algo habría que hacer» indica David (p. 90). Poco después lo hace: se enfrenta a Valindin y le da muerte, obligado por sus acciones y sus amenazas y respondiendo a la violencia con la violencia. Tal procedimiento no se justifica individualmente y por él será castigado [160] después de sufrir la traición de Donato (en estrecho contacto con el mito cainita), que quizá aprendió, aunque demasiado tarde, la enseñanza de David.

La esperanza final, que se manifiesta en el diálogo con Adriana, es personalmente imposible; ellos no tendrán hijos. Pero el profético deseo de David («¡Los ciegos leerán, los ciegos aprenderán a tocar los más bellos conciertos!», p. 108) no tardará en ser una realidad. El que la esperanza no se cumpla en los personajes del drama no es un modo nuevo en el teatro de Buero, sí lo es, sin embargo, la comprobación de que se ha realizado en un momento de la historia.

### III. La intervención de Haiüy

En la brillante escena con la que concluye el acto segundo de El concierto de San Ovidio, cuando tiene lugar el que, irónicamente, vemos llamado «espectáculo más filantrópico de todo París» (p. 67), hay un personaje que se destaca entre burguesas y damiselas. Valentín Haiüy comienza a contemplar el degradante concierto de los ciegos. El escenario ha quedado dividido en dos espacios y dos grupos de personajes: los ciegos «músicos» en la tribuna y quienes los escuchan en la barraca. Pero los espectadores del teatro forman un tercer grupo (al iniciar Valindin su anuncio se dirige a este público) que se constituye en una parte del conjunto en dinámica relación con las anteriores.

La ridícula canción que entona Gilberto, las partituras al revés, las gafas y las palmatorias encendidas, los balidos de los ciegos y las carcajadas de los asistentes componen un cuadro estremecedor. Hay una frase de un personaje bueriano en un drama muy posterior, de la Dama al principio de Caimán, que nos viene a la memoria a este

propósito: «El mayor poder de la escena es afantasmar al espectador y arrojarlo a un mundo alucinado». [161] En este caso, el público actual (y Haiüy entre el público del espacio escénico) se siente «alucinado», transportado emocionalmente a una inadmisiblemente experiencia, ante la actuación de los ciegos en la Feria de San Ovidio. Y se encuentra, a un tiempo, oprimido con ellos y opresor con el público burgués de la barraca y con el mismo Valindin. Tiene, pues, la oportunidad de asociar dos modos de conocimiento: el intuitivo que le da su propia participación y el análisis racional de los acontecimientos presenciados.

Se ha señalado acertadamente lo que de grotesco y aun de esperpéntico tiene esta escena, pero, sin olvidar eso, creo que debe también establecerse una relación con la tendencia fantasmagórica y onírica del teatro de Buero, iniciada en las visiones de Víctor (El terror inmóvil) e Irene (Irene, o el tesoro) y en el sueño colectivo de Aventura en lo gris; y presente, con posterioridad y de modo más continuo y elaborado, en El sueño de la razón, Llegada de los dioses, La Fundación, La detonación, Jueces en la noche, Caimán, Diálogo secreto o Lázaro en el laberinto.

Haiüy, como el espectador actual, y a diferencia de los que con él están, se rebela contra lo que se ha visto obligado a presenciar y no tarda en marcharse, como primera actuación, avisando antes por dos veces a los ciegos de que el público es «otro espectáculo». Para los espectadores de la sala puede serlo o no, de acuerdo con su actitud. El concierto de San Ovidio es la única obra subtitulada por Buero parábola y, aunque tales denominaciones no tienen por qué gozar de un valor determinante, está claro que el nombre responde con precisión al contenido. La «enseñanza moral» que se deduce de estos sucesos tiene pleno cumplimiento a partir de la indicada intervención de Valentín Haiüy. [162]

Recordemos la escena de la muerte de Valindin. David consigue su propósito porque en la caseta de feria lo sumerge en tinieblas. Durante unos instantes lo persigue y luego lo mata con su garrote. El escenario ha quedado entre tanto en una oscuridad absoluta y esto es esencial porque, así, cuantos vemos nos sentimos identificados con Valindin. El efecto, que, como es sabido, entronca con el del acto tercero de En la ardiente oscuridad, no se reduce a un recurso puramente técnico, pues la obligada identificación con Valindin nos convierte en responsables con él.

Tal identificación, y la que puede producirse después con David y Adriana, es ajustada por la presencia final de Valentín Haiüy, que recuerda la de treinta años antes. Él es un personaje histórico que, «ante el insulto inferido a aquellos desdichados», comprendió cuál debía ser el sentido de su vida y decidió convertir en verdad lo que empezó como «ridícula farsa». Hay un paralelo entre la última escena del acto segundo y ésta porque en uno y otro lugar Haiüy interviene en la experiencia del espectador y lo invita a realizar lo que David no pudo hacer y él ya ha comenzado. También Haiüy fue espectador y actuó en su momento como el público actual debe obrar en el propio. La perspectiva histórica evidencia no sólo el fracaso práctico de David (derrota exterior frecuente en otros «soñadores»), sino el inicio de su superación merced a un espectador del pasado que es un personaje que junta sueños y acción: «No es fácil, pero lo estamos logrando. Si se les da tiempo, ellos lo conseguirán, aunque yo haya muerto; ellos lo quieren, y lo lograrán... algún día». Ese día es también el nuestro.

Con la presencia de Haüy, Buero Vallejo ha unido elementos de participación y distanciamiento, de acuerdo con conocidas [163] opiniones suyas. Pero con este personaje avanza notablemente en la consecución de un procedimiento narrativo que había apuntado en sus dos dramas anteriores. En *Un soñador para un pueblo*, por medio del Ciego que aparece en ocasiones dando alguna información; más intensamente, en *Las Meninas*, con Martín. Éste, en sus palabras al principio de la acción, traza expresamente la relación de los hechos representados con el espectador: «Se cuentan las cosas como si ya hubieran pasado y así se soportan mejor» (p. 12).

Esta técnica hace posible que en *El concierto de San Ovidio* la apertura o esperanza tenga un sentido más definido y concreto que en dramas anteriores. La ambigüedad final de *Historia de una escalera* y de *En la ardiente oscuridad*, *Hoy es fiesta* o *Aventura en lo gris*, debía ser resuelta por el espectador. Ahora él debe igualmente juzgar, pero cuenta con un dato objetivo para hacerlo: Haüy ha comenzado a «abrir la vida» a los niños ciegos que educa.

Unas preguntas ponen término a sus palabras: «Si ahorcaron a uno de aquellos ciegos, ¿quién asume ya esa muerte? ¿Quién la rescata?» (p. 112). Como en tantas ocasiones, y justamente en un drama de tan acusados perfiles sociales, Antonio Buero Vallejo continúa insistiendo en lo que uno de sus personajes, la Investigadora de *El tragaluz*, llamó «la importancia infinita del caso singular».

(Publicado en *Anales de Filología Hispánica*, 5, 1990). [165]

#### El sueño de la razón y el poema *Pinturas negras*

Antonio Buero Vallejo publicó en 1975 «Dos poemas» que guardaban directa relación con recientes piezas suyas: «*La Fundación*» y «*Pinturas negras*», texto para el monodrama musical «*Schwarze Bilder*», del compositor Tilo Medek. Este singular poema se centra en uno de los temas fundamentales de *El sueño de la razón* y considera algunos de sus elementos esenciales, los que tienen que ver con la respuesta de Goya, por medio de las pinturas que lleva a cabo en las paredes de la *Quinta del Sordo*, a su situación personal y a la negativa realidad de la España de su época. El drama se desarrolla en diciembre de 1823, poco después de que la llegada de los soldados [166] franceses pusiera fin al trienio liberal, y el poema tiene las mismas referencias espaciales y temporales.

Las primeras estrofas constituyen el planteamiento de la íntima tragedia del anciano pintor: sumido en la soledad de su sordera, se encuentra acosado y amenazado por «un regio fantoche / con manto y corona». El temor que, ante ello, se apodera de la persona no puede, sin embargo, sofocar su fuerza creadora, a la que sirve de acicate. El enfrentamiento entre las actitudes del rey y del pintor, su distinta condición moral, se manifiesta en la radical diferencia de sus reacciones.

Mientras el tirano responde a su miedo derramando la sangre del pueblo, a Goya le sirve el suyo para lograr el momento culminante de su producción artística: las *Pinturas negras*.

En El sueño de la razón se proyectan esos cuadros en escena y expresan plásticamente la voluntad de su autor de realizar su obra en España y, al tiempo, sumergen al público en el mundo alucinado del creador. El dramaturgo nos acerca con ellas, intuitiva, estética y dramáticamente a significados que el mismo Goya siente o propone y que se conectan con la evolución racional y vital que en la obra se plantea. Si «la casa es un hondo / sepulcro callado», quien la habita se encuentra en «un país al borde del sepulcro... cuya razón sueña...» ¿Es, pues, la muerte el último significado que se nos ofrece?

Goya conversa con su amigo Arrieta en un determinado momento de la segunda parte del drama y, preguntándose por el sentido de la vida y de su existencia, cuestiona igualmente la naturaleza y el valor de las pinturas que entonces hace. En el [167] poema se sugiere también un diálogo de Goya en el que alguien le apunta posibilidades y soluciones de las que él mismo no está muy seguro:

-¿Para qué vivimos?

Por el aire sordo  
dos manos fraternas  
le indican los muros  
que esperan su huella.

-Sobre estas paredes  
chorrea mi espanto.  
El arte no es bueno  
si nace del miedo.

La mirada amiga  
rebate y afirma,  
pero él desconfía:  
sabe que sus manchas  
a nadie deleitan.

Dedos piadosos  
esbozan los signos  
del mudo alfabeto  
que sólo él entiende:

-También hay victoria  
cuando el pincel vence  
al terror inmóvil.

Las estrofas centrales del poema abordan esta decisiva cuestión: ¿es la valentía personal o es el terror el sentimiento que prevalece en esas creaciones? Goya recuerda entonces las pasadas formas bellas que pintó, los antiguos alegres colores, en nítida contraposición con estas larvas y negruras. La razón ha dado paso a unos fantasmas cuya única esperanza, la de la [168] bruja-niña Asmodea, «capitana de los hombres-pájaros», se desdibuja, convertida quizá como ellos en mera ensoñación. Aparecen por eso las Parcas, que pondrán fin a la

vida del pintor cortando el hilo que la sostiene. Sin embargo, Goya sabe advertir, junto a sus miserias, su humana grandeza, la de haberlo previsto, venciendo al destino con sus pinturas. Estas ideas aparecen expresadas, a veces con idénticos términos y frases, en uno de los parlamentos dirigidos a Arrieta:

¿Para qué vivimos? (ARRIETA le muestra los muros con un ademán circular.) ¿Para pintar así? Estas paredes rezuman miedo. (Sorpresa de ARRIETA.) ¡Miedo, sí! Y no puede ser bueno un arte que nace del miedo. (ARRIETA afirma.) ¿Sí? (ARRIETA traza signos.) ¿Contra el miedo?... (ARRIETA asiente.) ¿Y quién vence en estas pinturas, el valor o el miedo? (Indecisión de ARRIETA.) Yo gocé pintando formas bellas, y éstas son larvas. Me bebí todos los colores del mundo y en estos muros las tinieblas se beben el color. Amé la razón, y pinto brujas... Son pinturas podridas. (Se levanta, pasea. ARRIETA traza signos.) Sí. En Asmodea hay una esperanza, pero tan frágil... Es un sueño. (Compadecido el doctor forma nuevos signos. GOYA sonrío con tristeza.) Quizá los hombres-pájaros sólo eran pájaros. Otro sueño. (ARRIETA baja la cabeza. GOYA señala al fondo.) Mire Las Parcas. Y un gran brujo que ríe entre ellas. Pues alguien se ríe. Es demasiado espantoso todo para que no haya una gran risa... Este muñeco que sostiene una de ellas soy yo. He vivido, he pintado... Tanto da. Cortarán el hilo y el brujo reirá viendo el pingajo de carne que se llamó Goya. ¡Pero yo lo preví! Ahí está. (ARRIETA traza signos.) ¿Para qué irse de España? No suplicaré a un felón. ¡Pintaré mi miedo, pero mi miedo no me azotará en las nalgas! (pp. 148-149).

Elementos trágicos y esperpénticos se unen, como en el drama, en el poema, representados aquí por la visión degradada [169]

José Bódalo y Miguel Ángel en *El sueño de la razón*, 1970.

[170]

Renato de Carmine y Magüi Mira en *El sueño de la razón*, 1988.

[171] que el pintor aragonés tiene de sí mismo y que proyecta en la risa del brujo ante «el pingajo de carne», junto a la elevada dignidad que manifiesta al juzgarse y al confirmar su decidida rebeldía.

En la parte final del poema, que funciona como conclusión y resumen del mismo, son dos las ideas que se entremezclan. Una de ellas alude al lema del *Capricho 43* («El sueño de la razón produce monstruos»), que el título del drama recoge parcialmente y que muestra una acentuada ambigüedad. Los monstruos que engendra la razón cuando duerme tienen el peligro de la mendaz deformación de la realidad, a la que a veces cede el anciano pintor, pero al mismo tiempo expresan las más hondas posibilidades del arte, las vías no racionales del conocimiento. Las alucinaciones de Goya, la exteriorización de sus sentimientos y sensaciones, la percepción de la realidad que el espectador tiene con él durante la mayor

parte de la pieza escénica, rompen igualmente la separación entre sucesos reales y ficticios, entre la supuesta objetividad y el mundo subjetivo, enriqueciéndolos con la ambivalencia. Esta dualidad la apunta Arrieta al responder a las preguntas del padre Duaso:

DUASO.- [...] Esas pinturas de la quinta... ¿son realmente malas?  
ARRIETA.- No creo que sean buenas.  
DUASO.- ¿Por qué no?  
ARRIETA.- Él mismo dio la respuesta en uno de sus grabados... «El sueño de la razón produce monstruos».  
DUASO.- ¿Siempre?  
ARRIETA.- Tal vez no siempre..., si la razón no duerme del todo (pp. 157-158).

Y de modo similar se advierte en estos versos:

Los pintados gritos  
de esa sepultura,  
¿son luces del genio  
o triste demencia? [172]

En un aguafuerte  
él ya ha respondido:  
La razón dormida  
sólo engendra monstruos.

¿Siempre? ¿Siempre? ¿Siempre?  
Puede que no siempre,  
cuando la razón  
no duerme del todo.

La segunda se refiere a un aspecto que tiene especial importancia, el de la esperanza o el final cerrado de la historia y del personaje. El sueño de la razón ha sido considerado por ciertos críticos como un drama muy pesimista, y, efectivamente, poco abierta parece su conclusión. Sin embargo, ciertos elementos sugieren, cuando menos, una medida ambigüedad. La acotación señala que «una extraña sonrisa le calma el rostro» a Goya cuando contempla finalmente sus pinturas. Leocadia tiene entonces «una dolorosa y misteriosa mirada». En el último instante, el amenazador Aquelarre se agiganta, pero entre tanto se repite una y otra vez la prometedora frase: «¡Si amanece, nos vamos!», título del Capricho 71. Además de esa dudosa apertura para los personajes, puede haberla para los espectadores, que, tras caer el telón en el escenario, han de comportarse de manera diferente, puesto que la acción catártica de la tragedia les ayuda a no caer en los mismos errores que han presenciado en escena. Por otra parte, al igual que ya se ha cumplido alguno de los deseos de Goya («Acaso volemos un día»), existe la [173] posibilidad de un tiempo futuro de seres humanos purificados, como sucede en el mundo de El tragaluz.

En «Pinturas negras» no encontramos tampoco, lógicamente, una afirmación terminante, pero se acrecienta, gracias al perspectivismo histórico, la esperanza de unos seres futuros que podrán apreciar el valor de unos «cuadros seniles» de los que su autor duda. Goya

aguarda la muerte pensando ese limpio mañana y la elección entre genialidad y demencia puede resolverse para el lector en esplendente claridad, precisamente por la presencia de las pinturas:

#### Y el anciano terco

a quien dicen loco  
empuña pinceles  
de inmensa cordura  
y viaja entre ahorcados  
al refugio ardiente  
de una soledad  
que aguarda legiones.

Son las legiones en las que Eloy confiaba en Mito y que él mismo representaba. A la luz de estos versos buerianos, [174] la esperanza de El sueño de la razón constituye una realidad menos insegura para quienes contemplan la gigantesca figura de Goya y la extraordinaria grandeza de sus Pinturas negras.

(Publicado en Montearabí. 12, 1991). [175]

#### Llegada de los dioses, tragedia de la inautenticidad

Plantea este drama de Buero Vallejo una serie de cuestiones no suficientemente claras, sobre todo por las opiniones tan opuestas que ha provocado. Ha sido ésta, quizá, la obra que más ha dado que hablar, en cuanto a concepción dramática se refiere, de todas las estrenadas en la presente temporada. Ahora, cuando ya no se encuentra en cartel, puede ser un buen momento para la reflexión sobre sus más importantes aspectos.

Llegada de los dioses es la tragedia de la inautenticidad como forma de vida en la sociedad actual, que peca precisamente de debatirse entre apariencias, olvidando el sentido último de las cosas. Todo nos invita a sumergirnos en un mundo sin sentido de banalidades e hipocresías, dejando de lado lo único que aún puede interesar al hombre: su propia autenticidad, su valentía para reconocer en qué situación vivimos, qué estamos haciendo aquí y, lo que es más decisivo, qué nos cabe esperar. El origen de esta disposición no puede ser más diverso y va desde el descuido personal hasta la educación deformada y ciertas utopías revolucionarias.

Aparentemente la tensión entre dos formas de concebir la existencia se centra en las figuras de Julio y Felipe, introduciendo el típico conflicto generacional, ya tocado por Buero en otras obras. Julio ha cegado al conocer que su padre torturó en [176] la guerra. Se destruye la imagen del dios, descomponiendo la vida del hijo. Pero a poco que meditemos, observaremos que eso es tan sólo el comienzo. La escisión entre padre e hijo es la que se da en cada hombre. Todos la tenemos en lo profundo del ser, más o menos acentuada. Cuando la diferencia parece no darse es porque nos hemos acomodado a un concepto superficial de

la existencia que nos hace olvidar y cerrar los ojos ante toda otra realidad; condición tanto más grave y desastrosa cuanto menos conciencia se quiera tener de ella.

Buero se coloca como espectador de los hechos en una situación-límite cargada de sentido teatral. No crea el problema, le da concreción encarnándolo en las figuras del ciego y del padre, causante principal de la ceguera. El conflicto adquiere así un tinte netamente dramático y la acción discurre con fluidez y acierto. Además la solución no es unívoca y depende de cada individuo particular. El autor no puede dar respuesta porque no concibe su misión de ese modo. Es el espectador (y esto es una feliz constante en toda la producción bueriana) quien en definitiva decide y sentencia, porque su posición se ha visto complicada por los sucesos del escenario.

Julio y Verónica, juventud llena de deseos de una vida mejor, chocan con un mundo hipócrita y perverso, peligroso por su esencial perdición y, más todavía, por intentar transmitirla. Nuria es sólo una creación, un producto de la burguesía que educa a su modo y manera en el placer y en la falsedad: «Esa pobre niña me da lástima. La habéis deformado tanto que no resistiría la verdad...» La proyección hacia el futuro, como la absoluta tranquilidad ante la muerte que causan con sus luchas, es lo que se hace intolerable.

Esa sociedad ha hecho la guerra, ha torturado, vive en una agradable «ceguera azul» alardeando de «muchas caridades», falsos humanitarismos y un dudoso progreso, mientras rechaza la ceguera real que ha provocado. Su mismo lenguaje es signo patente de fingimiento: «Hay que callar. O aplicar vuestro [177] asombroso lenguaje. La caricia obscena es un beso amistoso; la traición a un amigo, piedad por una mujer insatisfecha... Y la hija es ahijada. ¡Todo, antes de que vuestro bello pantano se remueva!».

Julio, sin embargo, no está del todo libre de culpa. En la primera parte resalta su limpieza ante la corrupción de los mayores; sólo al final Verónica le reprocha su insinceridad por entregarse a visiones degradantes que a nada conducen. En la segunda vemos a Julio desde otra perspectiva: sus imaginaciones continúan, sus ataques están llenos de desprecio, el comportamiento con su amante es injusto. Ésta le indica cómo están, aunque les pese, en la sociedad que desprecian: «Creemos haber roto con ese mundo y aquí estamos, disfrutando de sus comodidades... Cuando trazamos sus mordaces caricaturas, proyectamos en ellos nuestra propia caricatura... Es ingenuo pensar que ya somos diferentes y no advertir que todavía nos tienen contaminados». El origen de la ceguera de Julio es difícil de establecer, porque en él se unen muy diversas motivaciones de signo opuesto. La complejidad presta al personaje positiva calidad vital.

El espectador tiene el privilegio de conocer todos los puntos y resortes, porque ha de decidir su propia actitud. Por ejemplo, cuando se proyectan las acuarelas del padre, Julio se engaña con datos objetivos, ya que todos, pese a las protestas de Felipe, exageran la semejanza de Minerva con Verónica. Nosotros vemos que «el parecido es vago». No se trata, como a veces se ha criticado a Buero, de una burla trágica, de un extraño consorcio entre el autor y el espectador, que permanecen absurda y despiadadamente quietos ante los vaivenes de unos personajes a los que se cierran todas las salidas. Es que cada espectador ha de comprometerse ante la acción dramática y ante los personajes que la polarizan en uno u otro sentido.

Julio ataca el mundo de su padre. Le sobran razones para ello. Y lo hace profundamente convencido de que él es radicalmente [178] distinto. Felipe, a su vez, tiene buena voluntad, incluso nobleza al decidir entregarse si puede beneficiar al hijo. Quiere a Julio a su modo y a su modo intenta salvarlo. Esta ambivalencia propia de las criaturas dramáticas de Buero Vallejo no significa indecisión, sino apertura a una amplia serie de posibilidades vitales e insumisión a unos moldes estereotipados.

Hay una situación básicamente explícita; la oposición a un modo de vivir inauténtico y las críticas a una burguesía estúpida, engreída y criminal están patentes. Es un primer sentido. Mas, como en la vida, no es ésta toda la verdad. Unos y otros, aun los que puedan parecer más puros, tienen su parte de culpa. Sólo Verónica se presenta como un personaje aparte. Ella está fuera de toda sospecha y la revolución que quiere hacer no podrá causar víctimas. Es el ideal de Julio, la noble ansia juvenil que lo conducirá a la salvación; es la mujer que lleva al protagonista hacia la verdad, mientras que Nuria, inocentemente, lo guiaría al mundo de donde debe huir.

En toda la obra se da una referencia constante a la guerra y, sin embargo, no es un drama sobre la guerra. Esta es parte de la violencia que sufrimos y que se muestra de formas menos dañinas en apariencia, como la contaminación o la injusticia. La tortura, crueldad de rancia tradición y, al tiempo, problema casi insoluble que preocupa profundamente al autor, es otro modo de coacción que determina con su presencia conflictos que no se habían pretendido. Guerra, tortura, violencia estructural, hacen posible el final en cualquier momento y son frío testimonio de la básica impostura de un mundo que las acepta como partes integrantes.

Es un tema lleno hoy de una terrible sugestión y Buero lo concibe como exponente máximo de un tiempo extremo. El móvil que se agita en escena y llena de temor a Julio es un torbellino que no sabemos dónde nos conducirá, es el reflejo palpable de la amenaza continua a la que estamos sometidos. Las [179]

Francisco Piquer y Concha Velasco en Llegada de los dioses, 1971.

[180] grietas del escenario, otra muestra de la rica simbología de la obra son nuestra propia y penosa inestabilidad.

Arturo del Hoyo definió certeramente en 1949 por qué Historia de una escalera era una tragedia: «...Tragedia en el sentido de dramatización del hombre entero... La tragedia surge cuando el autor se enfrenta no con una situación especial de algunos personajes, sino al cogerlos a todos por los cabos de las raíces de su humanidad...» Buero ha continuado el empeño de realizar un teatro de significación trágica porque busca el último sentido de lo dramático, del hombre y de la sociedad. Sólo él y Sastre, por caminos distintos, intentan en España una revitalización de la tragedia, con la idea común de que la esencia de lo trágico está en la búsqueda de lo más profundo y radical de la existencia humana.

En Llegada de los dioses la tragicidad radica en la grave magnitud del problema. No se trata, evidentemente, de portarnos mejor con nuestros hijos o de no envidiar al padre, sino de tomar (y esto engloba lo anterior) una postura limpia, coherente y definitiva ante la realidad que nos ha tocado vivir, que, mejor o peor, está ahí, y que a nosotros se debe en buena parte.

Buero ha propugnado siempre la apertura de la tragedia como género. En Llegada de los dioses hay esperanza a raíz de la purgación de Julio. Éste, al final de la primera parte, es presa del horror trágico y posteriormente es tentado con una falsa purgación: «Si hay que olvidar para retener esta inmensa pintura, olvidaré. Olvidaré que ese azul está envenenado». Pero después la purificación se produce en un sentido pleno. Es una catarsis de la piedad y del terror que hace posible al protagonista mirar de nuevo al frente.

Han sido necesarias dos muertes porque el castigo ante la violación del orden no se puede soslayar. La muerte, por otra parte, es un modo de mostrar una mutación brusca y tajante, ocasión propicia para el cambio y la reflexión. Es un valioso símbolo de significado manifiesto. Nuria es la inocente víctima [181] de una situación que otros crearon. Su hermano había entrevisto el fatal desenlace de una forma abiertamente alegórica, indicando la responsabilidad del suceso. Los demás personajes, conjunto que completa en el drama la posición de Felipe, desaparecen sin mención, síntoma de que sus vidas continuarán por los mismos cauces de falsía y artificio, a pesar de los avisos. Julio, siempre acompañado por Verónica, recibe en la expiación la luz, mientras que, en aparente paradoja, pierde la visión que había recobrado.

La esperanza existe porque estando «desesperadamente abrazados» afirman: «¡Moriremos caminando!». No estamos ante un ambiguo eclecticismo, sino ante una amplia y envolvente concepción de la realidad. No es eludir el compromiso, sino asumirlo en la única forma posible de purgación. Julio desecha con estas palabras la irónica esperanza que se le presentaba como porvenir («Vivimos esperando el fuego, la explosión que ya nadie evitará. El fin de una era.») y emprende el camino, doloroso pero verdadero, que Verónica le señaló entonces. La esperanza es fruto del reconocimiento y de la lucha interior: «Nunca sabré por qué he cegado. Sólo sé al fin que no soy un dios, sino un enfermo de tu mundo enfermo. Si llegan un día, otros serán los dioses. No soy mejor que tú: yo también te he torturado hasta la muerte. Pero ella está sana... Esa esperanza me queda: que su salud llegue a ser la mía... La débil y avergonzada esperanza de un niño desvalido, ansioso de un padre y de una madre... Adiós. Descansa. Yo no descansaré».

Julio, otra vez ciego, quizá para siempre, ha recibido el castigo, pero se ha beneficiado. En la eterna tensión hombre-sociedad ha vuelto a vencer el individuo. La libertad frente al destino. Victoria que no supone una coronación sino un comienzo, el de la lucha interna de la existencia. Esa es la vía de verdad que se presenta a los seres humanos.

Insiste Buero, esta vez de una forma completa, en la técnica de introducir al espectador con esa profunda participación psíquica [182] que él cree la más eficaz. Enlaza así el último sentido de la tragedia (valor ejemplar y reconocimiento) con la forma dramática. La repetición de los apogones junto con la presencia de las imaginaciones, objetivación de la conciencia de Julio, quizá molesten. Es el primer paso para la atención y la comprensión, el

asombro que lleva a reflexionar. El espectador es la clave de la obra. ¿Que hay cansancio y fatiga ocular? De eso se trataba precisamente, al menos como sensación inicial. Si hay algo que criticar será la oportunidad de esa técnica, no su sentido, lo que trasciende abiertamente esta obra por tratarse de un presupuesto estético básico en toda la producción de Buero.

Es posible que en algunas escenas o situaciones haya un regusto de melodramatismo o un abuso de casualidades. Buero indica en su excelente trabajo sobre la tragedia que «casi todas las tragedias tienen algo -y aun mucho- de melodrama». Todo ello son, desde luego, puntos para tener en cuenta, pero no lo fundamental a la hora de juzgar. Y, por supuesto, hay justificación simbólica y funcional para todos esos «efectos».

En cuanto a la impresión de la pura y simple contemplación de la obra dramática como productora de placer estético, es cierto que otras piezas de Buero pueden dar sensación mayor de plenitud. Esto es patrimonio de cada espectador y las posturas en este sentido no tienen, en principio, justificación ni posibilidad de rechazo. Por otra parte, en el efecto total influyen una importante serie de circunstancias y elementos no imputables al autor y que condicionan poderosamente la impresión estética global.

Esta obra cambia la forma externa de los dramas de Buero. Es un mundo que puede enlazar en algún sentido con el de *Madrugada* o *La señal que se espera*, pero ahora se trata de gentes que no habían hecho su aparición como tal clase en el resto de sus piezas. Estamos «en las islas de un bello archipiélago», muestra de alegría y explosión de feliz vitalidad. La belleza del cuerpo humano es un canto más a la dicha. [183] Mientras, en poderoso contraste, los peligros rondan y las granadas de la última guerra aún están enterradas y como en acecho. Las amenazas no dejan de existir, por más que cerremos los ojos.

Apariencias, pues, distintas, notable avance técnico, similitud de contenido en lo esencial. Se trata de un proceso de evolución integradora, que utiliza y aplica indagaciones y aciertos anteriores. Llegada de los dioses es un excelente ejemplo de buen teatro y, si no es la mejor obra de Buero, esto no le resta un ápice de calidad.

(Publicado en *La Estafeta Literaria*, 493, 1 junio 1972). [185]

### La Fundación en el teatro de Antonio Buero Vallejo

El análisis de la última obra que hasta ahora ha estrenado Buero Vallejo puede brindarnos una precisa visión de su dramaturgia. Buero, en los veinticinco años de autor teatral que acaba de cumplir, ha ensayado una continuada sucesión de procedimientos técnicos para expresar determinados contenidos que La Fundación resume en buena parte.

Había procurado Buero en varios de sus dramas que el espectador participase en la acción de modo directo, a través de diversos efectos o de su identificación con un personaje clave. Desde el apagón total de *En la ardiente oscuridad* hasta la obligada «visión» a través

de Julio en Llegada de los dioses, pasando por la escena sin luz de El concierto de San Ovidio y la unión a la sordera de Goya en El sueño de la razón, toda una serie de efectos de inmersión, según la denominación propuesta por Ricardo Doménech, han ido plasmando los propósitos del autor. Es, sin embargo, en La Fundación donde tienen lugar de forma más radical y completa.

El espectador ve lo que ve Tomás e interpreta a su manera la realidad; cree en la «Fundación» hasta que Tomás se hace consciente de que se halla en una cárcel que él ha enmascarado. Hay una perfecta adecuación entre la forma y el contenido del drama, porque la actitud enajenada de este personaje es también [186] usual en el espectador con relación a otras «Fundaciones». No comprendemos, pues, cómo alguien ha podido hablar de un simple truco de carpintería teatral.

Al mencionar esta «identificación» extrema conseguida por Buero, es evidente que no nos referimos a aquella que Brecht criticaba escribiendo que, «cuando la corriente entre escenario y público se producía sobre la base de la identificación, el espectador sólo podía ver lo que veía el héroe con el cual se identificaba». Esto ocurre en un primer momento. Pero la identificación con Tomás y su «locura» es tan sólo un paso previo hacia la reflexión crítica que se impone objetivamente al espectador al propio tiempo que al personaje.

Queremos, por otra parte, destacar algo de interés al respecto. Tomás traicionó a sus compañeros tras ser torturado, y todos son por ello encarcelados y condenados a muerte. Ya en la cárcel forja el mundo de la «Fundación», en la que se encontrarían para perfeccionar diferentes investigaciones. Cree también que su novia, Berta, está en otros pabellones de la misma «Fundación» y que a veces viene a verlo. En un diálogo que ambos sostienen al comenzar la representación, ella, que es solamente un desdoblamiento de la personalidad de Tomás, le dice por dos veces: «Aborrezco a la Fundación». En la objetivación de su pensamiento hay, pues, incluso inicialmente, una oposición o tensión dialéctica entre el haz y el envés de la «Fundación» y, en definitiva, de nuestro mundo, por ella simbolizado. Y si su posición no es unívoca, no puede ser tampoco total la adhesión del espectador.

La actitud de Tomás, que enloquece ante la propia deslealtad como el Padre de El tragaluz enloqueció ante la ajena, es, con todo, plenamente inauténtica. Nos hace recordar la de Irene, en tanto que inventa una realidad exclusivamente personal, paralela y opuesta a la de los demás. Pero si en Irene, o el [187] tesoro tenía ello unas connotaciones positivas, aquí se trata de algo negativo en su raíz. Porque Tomás, con el «sueño», rehúye su responsabilidad, se evade de ella. Irene escapaba de la hostilidad que la rodeaba, Tomás ignora el daño que ha causado. El «sueño» de Irene era activo, el de Tomás renuncia a toda acción, aunque después sea precisamente a través de él, al igual que Silvano en Aventura en lo gris y Eloy en Mito, como llega a la actuación.

Es necesario, a la hora de llevar a cabo un estudio de La Fundación, distinguir tres factores o niveles que en ella se dan y que se condicionan entre sí. El primero lo situaríamos en un plano puramente individual. En una celda hay cinco condenados a muerte que reaccionan ante ella de modo peculiar. El más extraño es el de Tomás, que, como hemos dicho, es el inmediato culpable de la situación de sus compañeros y, al no resistir los hechos, concibe la fábula de la «Fundación». Su falsa actitud no es, sin embargo, única

entre los miembros del grupo. Max ha preferido venderse a los guardianes con tal de conseguir unas ridículas compensaciones. Lino se aísla en una despreocupada reserva. Tulio es incapaz de soportar la «enfermedad» de Tomás. Sólo Asel se empeña en que éste cure, en una constante tensión entre él y los demás. La convivencia en esa situación límite se hace imposible aun entre compañeros que compartían idénticos ideales.

Los distintos aspectos de la vida en prisión de estos cinco personajes que esperan morir hacen pensar en lo que la pieza puede tener de autobiografía de Buero. Historia de una escalera encerraba elementos autobiográficos más o menos velados y La Fundación los explicita con suficiente claridad, como su autor ha confirmado. Si aquella primera obra se refería a la vida en la posguerra de los que habían padecido el resultado de la contienda, ésta alude a personas que han sufrido las consecuencias de su pérdida. No obstante, Buero, siguiendo su habitual modo de entender el teatro, deja en segundo lugar las circunstancias [188] vivenciales propias, de forma que los sucesos narrados alcancen un valor general.

Consigue con ello que los hechos opresivos, que la violencia del drama apunten a cualquier posición injusta y que la «Fundación» obtenga un significado más amplio. En En la ardiente oscuridad el colegio para «invidentes» creaba un mundo de ilusoria felicidad a costa de relegar lo esencial ofreciendo minúsculas recompensas; la «Fundación» es un genérico nombre referido a sistemas que encubren la realidad y hace olvidar sus limitaciones. Contra aquel estado de opresión y enajenamiento se rebelaba Ignacio y de él nos previene Asel al nombrar los presidios cuyas «celdas tendrán un día televisor, frigorífico, libros, música ambiental...» y darán la sensación de poseer «la libertad misma».

En este segundo nivel las «visiones» de Tomás simbolizan la alienación general, más peligrosa por pasar inadvertida. Asel, como Ignacio, quiere destruir esa falaz imagen. Pero la crueldad reinante es tal que él mismo está a punto de ceder a la agradable «ceguera azul» de la que se hablaba en Llegada de los dioses. Asel describe esa inútil violencia con palabras que nos traen a la memoria las de Eloy y las proyecciones de Mito:

Vivimos en un mundo civilizado al que le sigue pareciendo el más embriagador deporte la viejísima práctica de las matanzas. Te degüellan por combatir la injusticia establecida, por pertenecer a una raza detestada; acaban contigo por hambre si eres prisionero de guerra, o te fusilan por supuestos intentos de sublevación; te condenan tribunales secretos por el delito de resistir en tu propia nación invadida... Te ahorcan porque no sonríes a quien ordena sonrisas, o porque tu Dios no es el suyo, o porque tu ateísmo no es el suyo... A lo largo del tiempo, ríes de sangre (Parte segunda, I).

Asel, empero, sabe que nada le debe impedir la acción: «Duda cuanto quieras, pero no dejes de actuar». La acción en [189]

La Fundación, 1974.

[190] determinadas circunstancias plantea una cuestión que, a mi entender, es la más comprometida del drama y une aspectos sociales, morales y políticos: la imperiosa

necesidad de disociar la crueldad y la violencia. «Si no acertamos a separar la violencia de la crueldad, seremos aplastados», dice Tomás a Lino reprochándole la «atrocidad sin sentido de haber dado muerte a Max. De no atender a ello, se convertirán en otros administradores de la muerte». Así se rompe la alternativa víctimas-verdugos que Buero había establecido en La doble historia del doctor Valmy y El tragaluz, y que en La Fundación recuerda Asel.

Con este problema se conecta directamente el de la tortura, que el autor había tratado con detenimiento en La doble historia del doctor Valmy y en Llegada de los dioses. La tortura, que Buero definió como «uno de los problemas-límite del hombre, frente al cual las ideologías encuentran su talón de Aquiles», muestra con toda su crudeza la urgencia de la difícil separación de violencia y crueldad. Desde la perspectiva de Asel, a quien la confesión de Tomás va a llevar a la muerte, éste actuó como un ser humano, «fuerte unas veces y débil otras», con lo que se sitúa por encima de la fácil propensión a una condena extrema y sin reservas.

Deliberadamente Buero no concreta las circunstancias espacio-temporales en las que la obra se desarrolla («¿Habré de recordarte dónde estamos y con cuál de esas matanzas nos enfrentamos nosotros? No. Tú lo recordarás»). La misma generalización se daba en El tragaluz, Mito o Llegada de los dioses, debido a diversas razones. Por una parte el teatro, en tanto que arte, debe ofrecer sus contenidos de modo implícito; la determinación exacta particulariza, además, asuntos que no deben reducirse a términos singulares. Cabría también aludir al teatro que puede estrenarse en un momento y lugar determinados. Nos parece, no obstante, que, a pesar de las acusaciones de [191] ambigüedad, nos encontramos ante una obra aplicable en su totalidad a nuestro tiempo y a nuestra sociedad.

La Fundación es un drama que arranca del comportamiento particular de unos individuos (plano ético) y llega al de sus relaciones entre sí y con el mundo que los rodea (plano social-político). La actitud de Tomás y su posterior evolución o la decisión final de Asel han de entenderse en el marco de unas relaciones socio-políticas que se observan sin dificultad. Quizá era posible concretar más, pero hacerlo así, por encima de un modo determinado de gobierno, es, cuando menos, perfectamente legítimo.

La generalización es de todo punto necesaria en el tercero de los niveles que venimos considerando, el relativo a una reflexión sobre la condición humana. La prisión que es en realidad la «Fundación» tiene una dimensión metafísica perceptible hasta la evidencia cuando Asel afirma que tras esa cárcel hay otra y otra después de ella. El modo de enfrentarse a esas limitaciones del mundo, de aspirar a la verdad y a la libertad, está justamente en la acción, pensamiento muy cercano al existencial.

En este sentido debe contemplarse la situación de unos condenados ante la muerte y la «alienación» de Tomás, exponente de una existencia inauténtica, aunque notablemente desfilosofizada. Su enajenación, de naturaleza también ontológica, oculta la realidad y olvida su fin próximo. La falsa alegría de Tomás, trasunto de un inconsciente y absurdo optimismo general que considera a la cárcel una comfortable «Fundación», tiene que ver con la ocultación de los problemas en el mundo y en la vida.

Un aspecto de indudable interés es el modo de utilizar el tiempo dramático con relación al del espectador. En *El Tragaluz a través del futuro* (Investigadores) se juzgaba el presente (sucesos del escenario y tiempo del espectador) y el pasado (acción de Vicente que originó la tragedia). Ahora, una acción actual nos lleva a una visión crítica de nuestro inmediato pasado. A su [192] vez, unos sucesos anteriores (los que en la obra se narran) proyectan su luz hacia el presente del espectador, hacia su vida en una «Fundación» y hacia el análisis de la condición humana.

La Fundación es una profunda tragedia. Lo es a pesar del nombre de «fábula» con el que su autor la denomina. O quizá su mismo carácter de fábula, en cuanto alegoría, le confiere el más hondo sentido trágico.

Uno de los más significativos caracteres de la tragedia bueriana es su apertura, que posibilita la esperanza de los personajes y, sobre todo, del espectador. Cuando en *La Fundación* Tomás repara en que Lino va a ser acusado de la muerte de Max, con lo que desaparecen sus planes de evasión, actúa. Y lo hace utilizando su estado anterior de «sueño» para obtener un resultado positivo, porque tiene «el deber de vencer». Ante los dos compañeros aparece entonces, aunque sea «una probabilidad pequeñísima, quizá sólo una ilusión», la dudosa libertad a través de las celdas de castigo.

Pero al salir ellos el escenario vuelve a quedar como al comienzo de la obra, se oye la música de Rossini y sale el encargado con sus ropas de recepción. Todo hace pensar que la «Fundación» sigue su marcha, que ha concluido un ciclo para comenzar otro igual. Y recordamos el final de *Historia de una escalera*, con los proyectos de Fernando y Carmina, que repetían los de sus padres.

En cualquier caso, como ocurre en todos los dramas de Buero Vallejo, hay un resquicio de apertura y el espectador ha de decidir definitivamente, tiene en sus manos la esperanza. *La Fundación* reasume el teatro anterior de su autor y es, sin duda, una tragedia bueriana donde la participación del espectador y la esperanza agónica tienen ajustada y manifiesta plasmación.

(Publicado en *La Estafeta Literaria*, 560, 15 marzo 1975). [193]

La verdad, el tiempo y el recuerdo: *Lázaro en el laberinto* y *Música cercana*

Entre 1985 y 1990 Antonio Buero Vallejo estrenó sus dos últimos dramas, *Lázaro en el laberinto* y *Música cercana*. En ese período de tiempo ocurrieron también otros hechos muy notables con relación a su teatro. El concierto de San Ovidio tuvo en el Teatro Español de Madrid en 1986 un interesante montaje de Miguel Narros, que llama aún más la atención por lo infrecuente de lo que debería ser práctica habitual. Al concluir ese mismo año se concedía a Buero el Premio Miguel de Cervantes, que por vez primera recaía en un dramaturgo, y se otorgó precisamente el día del estreno de *Lázaro en el laberinto*. La simultaneidad de estos sucesos ofrecía la evidencia del reconocimiento de una producción

granada y de su continuación en una nueva obra en la que se seguía la fecunda trayectoria que inició casi cuarenta años antes. [194]

En el discurso pronunciado al recibir el premio recordaba Buero que vivimos en un mundo lleno «de inhumanos errores y de gravísimas alarmas» e invitaba a mirar hacia nuestros mayores maestros, que «supieron sumergirse en las vivas aguas de la imaginación creadora sin dar la espalda a los conflictos que nos atenazan y de los que también debemos ser resonadores». Esa doble perspectiva ha sido la habitual de nuestro autor desde *En la ardiente oscuridad* e *Historia de una escalera* hasta *Lázaro en el laberinto* y *Música cercana*. Tienen éstas, como con facilidad puede apreciarse, no pocos elementos temáticos y formales comunes. Una y otra, al igual que *Jueces en la noche* y *Diálogo secreto*, son tragedias de hoy en las que se tratan algunos de los graves problemas que afectan a la sociedad española (aunque no de modo exclusivo): paro, droga, especulación, comercio de armas, corrupción y violencia. Y también, algunos meritorios intentos de liberación personal y social.

Buero, pues, se mantiene en el cultivo de la tragedia, base de todo su teatro. Con una cosmovisión trágica comenzó su escritura dramática «ante un panorama español soberanamente dificultoso» en el que, sin embargo, «cabía, pese a todo, intentar hablar, expresarse», y con ella se enfrenta ahora a una sociedad que no es propicia a lo que pueda significar reflexión o dolor. Porque, como ha indicado recientemente, «una de las [195] cosas más trágicas de nuestro tiempo es que la gente no se dé cuenta de lo trágico que es, hablando colectivamente, pero también de lo trágico que es para cada persona individual. La tragedia hoy en día debería tratar del problema de la puesta a punto de nuestro pensamiento, conforme a las experiencias actuales».

La tragedia ha llevado a cabo, desde sus orígenes, procesos dramáticos en los que se produce una búsqueda y un desvelamiento doloroso de la verdad. Eso ha sucedido, igualmente, en el teatro bueriano, en el que se pretende ayudar a liberarnos de nuestros personales laberintos y ocultaciones. En *En la ardiente oscuridad* mostraba la lucha de Ignacio para llegar a la verdad contra la impostura del Colegio de invidentes; Velázquez se resistía al fingimiento de la Corte en *Las Meninas*; Tomás ha de reconocer la cárcel que parece una Fundación. La que Alfredo propone a René y a Sandra en *Música cercana* no es menos engañosa que aquella, como la vida a la que somete a su hija es una prisión que, paradójicamente, resulta por completo inútil.

*Lázaro en el laberinto* es, de modo más evidente, una indagación de la verdad personal, al igual que lo fueron *Jueces en la noche* y *Diálogo secreto*. Esa persecución de la verdad, que podía verse ya en *Las palabras en la arena* y en *Madrugada*, se ha acentuado en los últimos dramas de Buero, quizá para advertirnos que una sociedad únicamente será libre y justa, por encima de las palabras, si es recto y moral el comportamiento de sus miembros. La culpa de *Lázaro* reside precisamente en no lograr el conocimiento de su pasado, a pesar de su interés aparente por no eludirlo. La de Alfredo en *Música cercana*, en evitar una verdad que sabe. [196]

*Lázaro* tiene una adecuada actuación y así lo fue también su comportamiento pasado, salvo en un caso que parece no recordar con precisión. ¿Reaccionó valientemente años atrás

y defendió a su novia del ataque de unos «fachas» enmascarados o, víctima del miedo, huyó abandonándola? La gravedad de los hechos implica una necesaria aceptación de lo ocurrido, de la responsabilidad personal. Esta responsabilidad tiene su mayor alcance en el modo de actuar de Alfredo, cuyo principio se encuentra en una infidelidad al amor. Ésta, como ocurrió en Historia de una escalera con Fernando y Urbano, formó parte luego de un fracaso más amplio. La ficción amorosa que ahora pretende reparar con la memoria de Isolina no es la única. En un terreno próximo está la que mantiene en su relación con Lorenza, y más peligrosa por sus implicaciones es su culpable y sólo aparente ignorancia de la naturaleza de sus negocios. Para Lázaro, pues, son hechos pasados cuya rectificación no es posible; para Alfredo, una ininterrumpida cadena de errores morales.

En algunas de sus primeras obras utilizó Buero el tiempo como elemento real de destrucción y como símbolo de otras limitaciones humanas. No ha sido infrecuente tampoco su empleo en la configuración formal de sus dramas, bien los históricos, aquéllos en los que se ofrecen momentos distintos de una misma vida, o en los que se analiza el presente desde el futuro. En Lázaro en el laberinto se imponen al protagonista recuerdos contrarios que el miedo no le permite discernir. Pero en Música cercana, la necesidad trágica de desvelar la verdad [197]

Lázaro en el laberinto, 1986.

[198]

Lydia Bosch y Julio Núñez en Música cercana, 1989.

[199] se imbrica de modo absoluto con la problematicidad temporal. Alfredo intenta dominar el tiempo porque lo teme, como Fernando en Historia de una escalera o Álvaro en El terror inmóvil. Empeñado en volver atrás («¿Retrocedemos?» es la primera palabra que se pronuncia -y lo hace él- en la obra), expresa perfectamente en el título de vídeo que ha confeccionado («El tiempo en mis manos») lo que pretende. La realidad, empero, no admite esas posibilidades de manipulación que René señala: «Usted se para y quiere mover el tiempo mismo..., adelante y atrás..., para poseer mejor su vida» (p. 78). Y más adelante: «Detener por un momento el tiempo es volverlo infinito... Intentar que revele todo el infinito que encierra... Sería la claridad definitiva» (p. 112).

Sucede, sin embargo, que Alfredo no quiere esa claridad, no tiene el propósito de iluminar su pasado y alumbrar su responsabilidad y, al igual que simula desconocer la actividad de su empresa o lo verdaderamente ocurrido con Lorenza, se engaña al rescatar del pasado meras apariencias en un espejo que sólo recoge sombras. Por eso, al final de la obra, en su vídeo «no verá más que su propio horror» (p. 144), puesto que «no hay burlas con el tiempo» (p. 146).

Estos problemas éticos y metafísicos han de ser recuperados por el teatro, afirma Buero, que ha de considerar «la interioridad personal al lado de la exterioridad social». En *Lázaro en el laberinto* hay una breve conversación entre Amparo y Germán en la que éste duda de la eficacia de determinada literatura que une lo personal con lo colectivo. Amparo defiende, por el contrario, una actitud de equilibrio entre unos y otros [200] aspectos que responde al pensamiento bueriano y que se ve reflejado en las dos obras a las que nos estamos refiriendo:

GERMÁN.- Si pudiera convencerte, también le daría un poco la vuelta a tu literatura.

AMPARO.- (Asombrada.) ¿Sí?

GERMÁN.- (Se levanta, con un dedo entre las páginas.) Tú escribes admirablemente, Amparo. (Pasea.) Pero ¿no te recreas demasiado en los aspectos intimistas y subjetivos?

AMPARO.- ¿Y por qué no?

GERMÁN.- Son tan insignificantes ante las tremendas realidades del mundo...

AMPARO.- ¿Insignificantes?

GERMÁN.- Quiero decir que la literatura no contribuirá a un cambio social positivo si se empantana en conflictos individuales.

AMPARO.- La literatura puede muy poco siempre. Por lo menos, a la corta. Pero en esa literatura que tú llamarías individualista hay también obras, con una sociedad criticable al fondo, que quizá logren más de lo que pensamos (pp. 108-109).

Junto a las dudas de conciencia del protagonista, hay en efecto en *Lázaro en el laberinto* una bien delimitada perspectiva social. Recordemos tan sólo unas palabras de las *Máscaras*: «Porque ahora hay que apalea a otros... O dispararles... O ponerles cargas de control remoto... O misiles individuales...» (p. 154). Por eso no se puede dejar de actuar y la recuperación de la memoria del pasado, el examen lúcido de la historia personal y colectiva, es también inexcusable tarea de quienes con posterioridad han mantenido un comportamiento conveniente.

La responsabilidad social de las actuaciones individuales se percibe con total claridad en *Música cercana*. Alfredo está [201]

Buero Vallejo, *Dos ventanas* (pluma), 1948.

[202] comprometido en manejos ilícitos que al final se conectan de modo ostensible con la muerte de su hija. No hay entre aquéllos y ésta una relación causal directa, tampoco estamos ante casualidades, como afirma Javier, sino que se trata de una correspondencia fácilmente trazable. «En la punta de la navaja» (p. 144) que pone fin a la vida de Sandra se encuentra Alfredo, al igual que cuantos en nuestra sociedad se hallan inmersos en similares asuntos y contribuyen a las tropelías de quienes son menos despreciables que ellos mismos.

«Lo que haya de suceder nadie lo evita» (p. 115) sentencia Alfredo; el espectador sabe, por el contrario, que si individualmente se contribuye a esos criminales resultados, individualmente puede favorecerse su inexistencia. Sabe asimismo que Alfredo está ya

atrapado por el tiempo, castigado y vencido por su egoísmo. Y ve el final en soledad de Lázaro, que habrá de expiar la culpa de su cobarde indecisión. Pero conoce igualmente que Mariano, Coral y, sobre todo, René son la esperanza de un futuro purificado y que seres como Germán y Javier, que ni siquiera llegan a dudar, están totalmente comprometidos y son responsables de esas inicuas consecuencias. El espectador de estos dramas ha de acogerse a la música salvadora de Coral sin aceptar la que nos sumerge en un recuerdo adormecedor e imposible.

En Lázaro en el laberinto y en Música cercana se plantea nuevamente una pregunta fundamental, una vez que Silvia murió y también ha muerto Sandra. ¿Quién rescata la muerte de David?, se interrogaba Valentín Haiüy en El concierto de San Ovidio. ¿Quién resucitará a Fermín?, decía Julia en Jueces en [203] la noche. La que puede parecer extrema dureza con Lázaro o con Alfredo al concluir los dramas responde a estos hechos irreparables en el tiempo.

Queremos, finalmente, referirnos a un importante aspecto, común a Música cercana y a Lázaro en el laberinto. Indicamos en nuestra Introducción a esta obra que en los dramas más recientes de Buero, desde Caimán, decrecía la utilización del punto de vista subjetivo, que a partir de El sueño de la razón era el modo primordial de estructuración dramática. En Lázaro en el laberinto y en Música cercana se reduce mucho la visión a través de sus protagonistas, pero es de la mayor importancia la identificación que con ellos se produce (alucinaciones auditivas de Lázaro e imágenes y recuerdos de éste y de Alfredo). Sólo si oímos el teléfono y vemos a los enmascarados con el librero y si sentimos la presencia de Isolina joven «que cose en el pasado» con el padre de Sandra, podremos percibir la dimensión cabal del drama y la auténtica condición de sus personajes principales. [204]

Lázaro en el laberinto y Música cercana son, como hemos podido advertir, tragedias de muy depurada construcción en las que es elemento central la necesidad de un compromiso decidido con la verdad. Es esa la única manera de responder adecuadamente ante la propia conciencia y ante los problemas de nuestra sociedad y de vencer al tiempo sin perderse en infructuosos recuerdos.

(Publicado en Estreno, XVII, 2, otoño 1991).

---

**[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](#)**.