

276]. Estos hechos causaron honda impresión en el autor, que ha planteado en algunas de sus obras, especialmente en *El sueño de la razón* y en *Misión al pueblo desierto*, el problema de la responsabilidad moral por las acciones injustas cometidas por correligionarios.

Una vez movilizada su quinta, Buero Vallejo colabora en el frente republicano en murales y periódicos con escritos y dibujos y lleva a cabo otras actividades culturales. Finalizada la guerra, es detenido y condenado a muerte por «adhesión a la rebelión»; ocho meses más tarde se le conmuta esa pena por la de treinta años de cárcel. Pasa por diversas prisiones: Conde de Toreno (en la que dibuja el famoso retrato de Miguel Hernández, al que había conocido en 1938 en un hospital de campaña de Benicasim), Yserías, El Dueso, Santa Rita, Ocaña; de este penal sale en libertad condicional, con destierro de la ciudad de Madrid, a comienzos de marzo de 1946, tras sucesivas rebajas temporales de la condena. Los años de guerra y de cárcel influyeron profundamente en su vida, como él mismo reconocía. El enfrentamiento cruel de una lucha cainita le deja una marca indeleble cuyo reflejo apunta en *Historia de una escalera* y se trata, de distintos modos, en *La tejedora de sueños*, *Aventura en lo gris*, *El tragaluz*, *El sueño de la razón*, *Llegada de los dioses* o *Misión al pueblo desierto*; la de la cárcel, símbolo de un espacio cerrado frente al espacio de libertad que postula todo su teatro [Halsey, 1994: 70-77], se percibe con nitidez en *La Fundación*. Es Buero Vallejo un autor en el que se detecta una íntima vinculación entre vida y obra [Pajón, 1986: 99]. Algunas dificultades graves que padeció se traslucen de modo más o menos directo en sus textos; así sucede con la condena a muerte conmutada a Gaspar, en *Diálogo secreto*; con la decisión de Goya, en *El sueño de la razón*, de crear sin marcharse de su patria, como la tomada por Buero en la posguerra; con la polémica del posibilismo en las actitudes de Larra, en *La detonación*; con la crítica mendaz e interesada en *Diálogo secreto*; o con la desgracia familiar, de *Música cercana*, y la muerte de su hijo, a cuya memoria había dedicado *Lázaro en el laberinto*. Su obra final, *Misión al pueblo desierto*, recoge recuerdos personales y preocupaciones éticas que perviven durante toda su existencia [de Paco, 2001: 149-164].

Durante los años de reclusión escribió algunas notas sobre pintura y realizó numerosos retratos a compañeros. Al quedar en libertad, continúa pintando y publica algún dibujo, pero advierte que no le es posible seguir el ejercicio del oficio pictórico después de tantos años de no practicarlo; se propone entonces volver a otra antigua afición, la literatura, y dentro de ella se orienta «espontáneamente» hacia el teatro: «Llevaba dentro al autor teatral, aunque yo no lo supiera hasta entonces» [Torres Monreal, 1993: 23]. Ese cambio fue para Buero tan importante que personajes de varios de sus dramas rememoran el abandono de la pintura. En *Hoy es fiesta*, Silverio cuenta su juvenil inclinación después dejada [I, 570]. Mayor recuerdo del autor hay en *Las Meninas*, cuando Pedro explica a Velázquez cómo hubo de «remar seis años en galeras» y, por esa obligada inactividad, tuvo que renunciar a la pintura. Los seis años de cárcel actuaron como los impuestos al galeote: «Al salir de galeras quedan pocas ganas de pintar y hay que ganar el pan

como se pueda» [I, 893-894]. memoria del cambio que sufrí. Historia de Salustiano apunta de nes creadoras, sólo insinuada al final del Tiempo primero: talló nuestra guerra y me pa tricia afirma: «Yo quise pi buhardilla».

Nada tiene, pues, de ext una escalera, manifiesta E de pintor y de escritor, con i nado «las más sobrecogedor yo intentado mirar la vida de en mi caso — con que Veláz prostitutas; Benavente y Loro

La elección de los símbo ridad» como centrales en s (1977), se fundamenta en la v verdad tiene su mejor expres de *En la ardiente oscuridad*, a la posguerra; la luz significa mo Velázquez dice en *Las M de Dios, si alguna tiene, serí do» [I, 893]. Ya se había pre mático y significativo en E muchas de sus obras: *Madru secreto*, *Misión al pueblo zan Las Meninas* y *El sueño sus escenarios, de los que lle en Las Meninas.**

El dramaturgo afirmó al en este libro que en el conjun lo que quiso configurar a trav en las obras teatrales; «asunt tan tempranos dibujos», a pe me había enfriado dentro de en ocasiones anteriores a pla pintura o del arte dramático que lo llevaron a elegir el tea ción personal que desborda

¹ La presentación, que tuvo lug se conserva fragmentariamente.

autor, que ha planteado en *La razón* y en *Misión al pueblo* por las acciones injustas come-

colabora en el frente republicano y lleva a cabo otras actividades condenado a muerte por «adhesión a esa pena por la de treinta años de prisión» (en la que dibuja el famoso retrato de Rita, Ocaña; de este penal de Madrid, a comienzos de la década de los años de guerra, como él mismo reconocía). Fue una marca indeleble cuyo recuerdo, de distintos modos, en *La teatralidad*, *El sueño de la razón*, *Llegada a la cárcel*, símbolo de un espacio de su teatro [Halsey, 1994: 70-71]. Bueno Vallejo un autor en el que [Pajón, 1986: 99]. Algunas di-recto más o menos directo en sus obras, como Gaspar, en *Diálogo secreto*, de crear sin marcharse de teatro; con la polémica del posibilismo, con la crítica mendaz e interesada, de *Música cercana*, y la obra *Lázaro en el laberinto*. Su obra personal y preocupaciones [Paco, 2001: 149-164].

sus notas sobre pintura y realizó la obra, continúa pintando y puede seguir el ejercicio del oficio. Se propone entonces volver a la pintura, se orienta «espontáneamente» aunque yo no lo supiera hasta que fue para Bueno tan importante el abandono de la pintura. En 1957 después dejada [I, 570]. Cuando Pedro explica a Velázquez esa obligada inactividad, tuvo que actuar como los impuestos al teatro y hay que ganar el pan

como se pueda» [I, 893-894]. Muchos años después mantiene aún Bueno viva la memoria del cambio que sufrió. En *Las trampas del azar* [1994: 30 y 71], la historia de Salustiano apunta de modo muy nítido a la frustración de las inclinaciones creadoras, sólo insinuada en otros casos. Este músico callejero confiesa, casi al final del Tiempo primero: «Yo había estudiado violín y un poco de piano. Estalló nuestra guerra y me partió por el eje»; y, al concluir el segundo, la joven Patricia afirma: «Yo quise pintar genialmente, aun cuando fuese en una pobre buhardilla».

Nada tiene, pues, de extraño que, al poco tiempo del estreno de *Historia de una escalera*, manifestase Bueno que en ella proyectaba al tiempo una mirada de pintor y de escritor, con idéntico sentido trágico al que nos habían proporcionado «las más sobrecogedoras obras hispánicas», en pintura y literatura: «Había yo intentado mirar la vida de mi “escalera” con la misma serena mirada — inhábil en mi caso — con que Velázquez vio a sus bufones y a sus infantas; Solana a sus prostitutas; Benavente y Lorca a sus campesinos, o Baroja a sus parias» [II, 577].

La elección de los símbolos complementarios y plurisignificativos «luz-oscuridad» como centrales en su teatro, desde *En la ardiente oscuridad* [Verdú, 1977], se fundamenta en la vinculación establecida entre la pintura y el teatro. La verdad tiene su mejor expresión en la luz, cuya esperanza traía Ignacio al Colegio de *En la ardiente oscuridad*, al igual que el dramaturgo la llevaba a los escenarios de la posguerra; la luz significa la más honda purificación y la suprema imagen; como Velázquez dice en *Las Meninas*: «He llegado a sospechar que la forma misma de Dios, si alguna tiene, sería la luz... Ella me cura de todas las insanias del mundo» [I, 893]. Ya se había preocupado Bueno por los efectos de luz y su valor dramático y significativo en *El terror inmóvil*, y la pintura es elemento temático de muchas de sus obras: *Madrugada*, *Llegada de los dioses*, *La Fundación*, *Diálogo secreto*, *Misión al pueblo desierto...*; dos eximios pintores españoles protagonizan *Las Meninas* y *El sueño de la razón*; y suele comportarse como «pintor» de sus escenarios, de los que llegó a hacer apuntes para el decorado, y, por supuesto, en *Las Meninas*.

El dramaturgo afirmó al presentar el *Libro de estampas*: «Me reconozco igual en este libro que en el conjunto de mi teatro» y se refirió al parentesco claro entre lo que quiso configurar a través de la labor pictórica y lo que había ido plasmando en las obras teatrales; «asuntos tratados en el teatro estaban ya en tempranos o no tan tempranos dibujos», a pesar de que, tras su estancia en prisión, «la pintura se me había enfriado dentro de una manera irremediable»¹. Esa convicción lo llevó en ocasiones anteriores a plantearse la duda acerca del carácter primigenio de la pintura o del arte dramático en su inclinación. En 1957 se refería a los motivos que lo llevaron a elegir el teatro: «Tal vez mi vocación es una especie de realización personal que desborda a toda profesión concreta» y resolvía la preferencia

¹ La presentación, que tuvo lugar en 1993, fue grabada, pero su texto no se ha publicado y sólo se conserva fragmentariamente.

entre una y otro descubriendo la armonía que encierran: «Suelo recordar a ciertos grandes dramaturgos que también quisieron pintar y cuya magnitud conforta mi pequeñez: Ibsen o Eurípides, por ejemplo. [...] Quizá entre pintura y cierto tipo de drama pueda darse una relación necesaria» [II, 409-410]. Y años después: «Si escribo teatro lo hago porque erijo en mi interior un escenario, unas interpretaciones, ciertas sorpresas escénicas. Sospecho que mi vocación no es la de un escritor "puro"» [II, 302]. La afición infantil por la música permanece también en ese escritor que no es «puro» precisamente por su amplitud de miras artísticas.

Inicia Buero la escritura teatral con el que será uno de sus más queridos temas, fuente también de dilatadas posibilidades formales. La ceguera y su capacidad simbólica constituían para él una vieja preocupación (no falta en alguno de sus dibujos infantiles) que se le vuelve a presentar en la conversación con un amigo cuyo hermano se educaba en un colegio para ciegos; redacta entonces, en una semana del mes de agosto de 1946, su primera obra dramática, *En la ardiente oscuridad*, que días después leyó a unos amigos de su tertulia del Café Lisboa. Su actividad creadora durante estos años es extraordinaria. Inmediatamente escribe *Historia despiadada*, que desecha con posterioridad, como *Otro juicio de Salomón* y el único acto de *Nos están mirando*. Entre 1947 y 1948 compuso *Historia de una escalera* y en 1948 *Las palabras en la arena*, premiada en la citada tertulia (como la narración «Diana»²) y, más tarde, por la Asociación de Amigos de los Quintero. Del año siguiente son *El terror inmóvil* y *Aventura en lo gris*.

El Ayuntamiento de Madrid convocó a finales de 1948 el Premio Lope de Vega, interrumpido antes de la Guerra Civil, y Buero, animado por su amigo de la infancia Ramón de Garciasol, presenta dos de sus obras: *En la ardiente oscuridad*, que quedó entre las finalistas, e *Historia de una escalera*, que lo ganó y, de acuerdo con lo que disponía su convocatoria, fue estrenada en el Teatro Español de Madrid el 14 de octubre de 1949³. El inesperado éxito de la pieza permitió que se mantuviese, contra los deseos de quienes se vieron obligados a programarla,

² Los poemas escritos ocasionalmente por Buero y sus textos narrativos y de ensayo pueden verse en el volumen II de su *Obra Completa*.

³ El estreno del resto de sus obras tuvo lugar en las siguientes fechas: *Las palabras en la arena*, 19 de diciembre de 1949; *En la ardiente oscuridad*, 1 de diciembre de 1950; *La tejedora de sueños*, 11 de enero de 1952; *La señal que se espera*, 21 de mayo de 1952; *Casi un cuento de hadas*, 10 de enero de 1953; *Madrugada*, 9 de diciembre de 1953; *Irene, o el tesoro*, 14 de diciembre de 1954; *Hoy es fiesta*, 20 de septiembre de 1956; *Las cartas boca abajo*, 5 de noviembre de 1957; *Un soñador para un pueblo*, 18 de diciembre de 1958; *Las Meninas*, 9 de diciembre de 1960; *El concierto de San Ovidio*, 16 de noviembre de 1962; *Aventura en lo gris*, 1 de octubre de 1963; *El tragaluz*, 7 de octubre de 1967; *La doble historia del doctor Valmy*, 22 de noviembre de 1968 (versión inglesa), 29 de enero de 1976 (texto original); *El sueño de la razón*, 6 de febrero de 1970; *Llegada de los dioses*, 17 de septiembre de 1971; *La Fundación*, 15 de enero de 1974; *La detonación*, 20 de septiembre de 1977; *Jueces en la noche*, 2 de octubre de 1979; *Caimán*, 10 de septiembre de 1981; *Diálogo secreto*, 6 de agosto de 1984; *Lázaro en el laberinto*, 18 de diciembre de 1986; *Música cercana*, 18 de agosto de 1989; *Las trampas del azar*, 23 de septiembre de 1994; y *Misión al pueblo desierto*, 8 de octubre de 1999. En tres casos no se ha producido la representación (*El terror inmóvil*, de 1949; *Una extraña armonía*, de 1956; y *Mito*, de 1967).

hasta enero del siguiente año *Don Juan Tenorio* [Cuadernos pronto en giras por toda España].

Historia de una escalera al inicio del teatro de posguerra momento de su primera representación la perspectiva de las obras vecindad evoca la miseria madre de *La colmena* (escrita en los nada por una incierta retórica esa apariencia por medio de un propone una reflexión sobre la

Llama también la atención del estreno, el novel autor se distinto que, sin embargo, pu Recogía Buero, de modo sorpre público para un teatro distinto caba que tenía una doble inten no que siempre ofrece una esc des de construcción teatral que destacaba su fondo trágico [II, mantenido de reflejar en el esc su época, representado en los gencia de una investigación est

En la ardiente oscuridad s trenada en el Teatro María Gue la oscuridad completa de la sal cance simbólico que no fue bie rarlo superficialmente, como e de Buero. En *Historia de una e gradada, mientras que *En la ar**

⁴ No han escaseado después en su figuran el Premio Nacional de Teatro, su producción), el Premio Miguel de 1996, estos últimos concedidos por Rolland, de la Fundación Juan Mar Espectador y la Crítica, Mayte, Foro T distinciones dentro y fuera de España. Autores de Teatro desde que se fundó et

⁵ En 1950, con el mismo título y dir sus obras se han hecho, además, estas Román (1957); una película argentina b (1956; en España se distribuyó en 1962 para un pueblo titulada *Esquilache*, diri

tierran: «Suelo recordar a ciertos ar y cuya magnitud conforta mi izá entre pintura y cierto tipo de [9-410]. Y años después: «Si es un escenario, unas interpretacio- vocación no es la de un escritor a permanece también en ese es- tud de miras artísticas. erá uno de sus más queridos te- males. La ceguera y su capaci- cupación (no falta en alguno de ar en la conversación con un ara ciegos; redacta entonces, en a obra dramática, *En la ardiente* su tertulia del Café Lisboa. Su dinaria. Inmediatamente escribe dad, como *Otro juicio de Salo-* 1947 y 1948 compuso *Historia* ena, premiada en la citada tertu- por la Asociación de Amigos de óvil y *Aventura en lo gris*. de 1948 el Premio Lope de Vega, animado por su amigo de la in- obras: *En la ardiente oscuridad*, na *escalera*, que lo ganó y, de e estrenada en el Teatro Español do éxito de la pieza permitió que vieron obligados a programarla,

os textos narrativos y de ensayo pueden
ntes fechas: *Las palabras en la arena*, 19
re de 1950; *La tejedora de sueños*, 11 de
; *Casi un cuento de hadas*, 10 de enero
osoro, 14 de diciembre de 1954; *Hoy es*
noviembre de 1957; *Un soñador para un*
ore de 1960; *El concierto de San Ovidio*,
e 1963; *El tragaluz*, 7 de octubre de 1967;
8 (versión inglesa), 29 de enero de 1976
legada de los dioses, 17 de septiembre de
20 de septiembre de 1977; *Jueces en la*
81; *Diálogo secreto*, 6 de agosto de 1984;
cana, 18 de agosto de 1989; *Las trampas*
erto, 8 de octubre de 1999. En tres casos
1949; *Una extraña armonía*, de 1956; y

hasta enero del siguiente año, tras suspenderse la representación tradicional de *Don Juan Tenorio* [Cuadernos *El Público*, 1986: 15]⁴. La obra se paseó muy pronto en giras por toda España y fue inmediatamente llevada al cine⁵.

Historia de una escalera es desde entonces referencia obligada para situar el inicio del teatro de posguerra. La crítica periodística supo apreciar en el mismo momento de su primera representación la radical novedad de una pieza que cambiaba la perspectiva de las obras habituales en los escenarios. La humilde casa de vecindad evoca la miseria material y moral de una ciudad que, como el Madrid de *La colmena* (escrita en los mismos años), representa a toda una nación dominada por una incierta retórica de victoria. Es un vencido el que ofrece el envés de esa apariencia por medio de un teatro que es *político* (y lo seguirá siendo) porque propone una reflexión sobre la sociedad.

Llama también la atención el que en la autocrítica de la obra, publicada el día del estreno, el novel autor señalase con precisión su voluntad de crear un teatro distinto que, sin embargo, pudiese ser apreciado por los espectadores [II, 319]. Recogía Buero, de modo sorprendente, la voluntad de García Lorca: conseguir un público para un teatro distinto. No mucho más tarde, al publicarse el texto, indicaba que tenía una doble intención al escribirla: «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», al tiempo que destacaba su fondo trágico [II, 326]. Hacía con ello patente el propósito siempre mantenido de reflejar en el escenario los problemas que aquejaban al hombre de su época, representado en los vecinos de esa escalera real y simbólica, y la exigencia de una investigación estética.

En la ardiente oscuridad sufrió una serie de modificaciones antes de ser estrenada en el Teatro María Guerrero de Madrid, entre ellas «el efecto esencial» de la oscuridad completa de la sala en el tercer acto. La ceguera posee en ella un alcance simbólico que no fue bien comprendido por quienes no pasaron de considerarlo superficialmente, como en demasiadas ocasiones ha ocurrido con el teatro de Buero. En *Historia de una escalera* se presentaba una sociedad opresora y degradada, mientras que *En la ardiente oscuridad* denunciaba un ambiente de men-

⁴ No han escaseado después en su trayectoria los reconocimientos. Entre los más significativos figuran el Premio Nacional de Teatro, obtenido cuatro veces (la última, en 1980, por el conjunto de su producción), el Premio Miguel de Cervantes en 1986, y el Nacional de las Letras Españolas en 1996, estos últimos concedidos por vez primera a un dramaturgo. Además, los Premios María Rolland, de la Fundación Juan March, de la Crítica de Barcelona, Larra, Leopoldo Cano, El Espectador y la Crítica, Mayte, Foro Teatral, Long Play, Ercilla, Pablo Iglesias, Max..., y numerosas distinciones dentro y fuera de España. Mientras vivió, fue Presidente de Honor de la Asociación de Autores de Teatro desde que se fundó en 1991.

⁵ En 1950, con el mismo título y dirección de Ignacio F. Iquino; no queda de ella ninguna copia. De sus obras se han hecho, además, estas versiones cinematográficas: *Madrugada*, dirigida por Antonio Román (1957); una película argentina basada en *En la ardiente oscuridad*, dirigida por Daniel Tynaire (1956; en España se distribuyó en 1962 con el título *Luz en la sombra*); y la adaptación de *Un soñador para un pueblo* titulada *Esquilache*, dirigida por Josefina Molina (1988) [de Paco, 2002].

tira y de falsa felicidad que muchos pretendían que continuase igual; y si *En la ardiente oscuridad* hacía aflorar evidentes preocupaciones existenciales, en *Historia de una escalera* el tiempo, destructor incontenible de proyectos e ilusiones, era elemento primordial. En definitiva, se trata de dramas en los que se complementan diferentes inquietudes, temas y formas dramáticas que inauguran un teatro crítico y testimonial [Iglesias Feijoo, 1990] y preludian toda su producción posterior [Iniesta, 2002]. Los dos se estrenaron con rapidez en el extranjero (*Historia de una escalera* en Ciudad de México, marzo de 1950; y *En la ardiente oscuridad*, en 1952, en Santa Bárbara, California), inaugurando una serie de presencias en el exterior entre las que cabría destacar las de *El concierto de San Ovidio*, en el italiano Festival de San Miniato (1968), de *El sueño de la razón*, en Varsovia, con dirección de Andrzej Wajda (1976); de *La Fundación*, en el Dramaten de Estocolmo (1977) o en el Theater for the New City de Nueva York (1989)⁶.

La tejedora de sueños reinterpretaba el mito de Penélope y Ulises, acercando su historia a los problemas del tiempo de su escritura (1949-1950) con un sentido crítico, especialmente en lo que a la guerra concernía; como *Aventura en lo gris*, cuya representación no fue autorizada por la censura. *La señal que se espera* constituyó un fracaso que el autor se apresuró a analizar, corrigiendo el tercer acto la misma noche del estreno, y del que dejó constancia en el correspondiente «Comentario» [II, 364-369]⁷. Siguieron *Casi un cuento de hadas*, *Madrugada e Irene*, o *el tesoro*, en las que, con diferente fortuna y procedimientos, conciliaba estructuras realistas y alcance simbólico. Caso particular es el de *Una extraña armonía*, que, escrita en 1956, no llegó a estrenarse a pesar de haber interesado a algunas empresas, ni se ha publicado hasta la *Obra Completa*.

La concesión durante tres años consecutivos del Premio Nacional de Teatro (*Hoy es fiesta*, 1956; *Las cartas boca abajo*, 1957; *Un soñador para un pueblo*, 1958) evidencia el aprecio y la recuperación de unos espectadores que, en contra de ciertas injustas desafecciones de la crítica periodística, nunca cesaron de aceptar el teatro de Buero ni de responder a su llamada.

Un soñador para un pueblo desarrolla un nuevo enfoque en los temas: el de la reflexión histórica en la que la atenta consideración del pasado «ilumina» situaciones del presente. Buero había llevado a cabo con anterioridad una labor de recreación en algunas piezas, pero en *Un soñador para un pueblo* se inspira directamente en la Historia de España, en personajes y sucesos susceptibles de ser interpretados libremente a partir de su realidad pasada. Los caminos transitados ahora determinan una ampliación de perspectivas más que una mutación radical.

⁶ Las obras de Buero han sido traducidas a más de veinte lenguas y se han representado en importantes teatros de todo el mundo con muy notables directores [I, LIII-LXXVII].

⁷ Buero Vallejo ha expresado muchas de las ideas que se dramatizan en su teatro en «Comentarios» a sus primeras piezas y en artículos teóricos de singular agudeza; se ha ocupado también con penetración de la obra de otros escritores y dramaturgos españoles y extranjeros. Más de trescientos artículos pueden verse en el volumen segundo de su *Obra Completa*.

Este teatro histórico implica as de los dramas, con una amplia las dos obras que siguen: *Las posteriores no históricas* (com *Las trampas del azar* o *Misión* (disposición de la escena en v temporales (distorsión de la lí bles muestras, aunque no las ú ha abandonado y que acentúa cular [Díez de Revenga, 1984] *sueño de la razón*.

Desde sus primeros texto tiene el creador de buscar mo condicionamientos censoriale permanecer y actuar en una E patria:

Yo me encontré al ce ñol soberanamente dificult así. Y cabía, pese a todo, años, no dejó de acarrear nes de acomodación, de que jugar el difícil juego que la censura oficial y la

La defensa de esta convicción Alfonso Sastre en las páginas mo y el imposibilismo: para en permanente lucha por una puesto que era preciso tener é el autor «suicidar su propia v [García Lorenzo, 1981: 107-1

La de los años sesenta es 1963 se permite el estreno de do una inclinación que siem más notable del teatro españ La firma, con otros cien intel de la policía a algunos miner presas»; se ve por ello obliga Estados Unidos con el fin atrajo. *La doble historia del conseguir autorización para Chester (1966). José Tamay rios españoles al encargarle*

ue continuase igual; y si *En la*
paciones existenciales, en *His-*
enible de proyectos e ilusiones,
dramas en los que se comple-
amáticas que inauguran un tea-
preludian toda su producción
con rapidez en el extranjero
marzo de 1950; y *En la ardiente*
, inaugurando una serie de pre-
las de *El concierto de San Ovi-*
, de *El sueño de la razón*, en
La Fundación, en el Dra-
the New City de Nueva York
e Penélope y Ulises, acercando
ura (1949-1950) con un sentido
a; como *Aventura en lo gris*, cu-

del Premio Nacional de Teatro
7; *Un soñador para un pueblo*,
nos espectadores que, en contra
periodística, nunca cesaron de
nada.
vo enfoque en los temas: el de
ación del pasado «ilumina» si-
o con anterioridad una labor de
dor para un pueblo se inspira
es y sucesos susceptibles de ser
asada. Los caminos transitados
más que una mutación radical.

nte lenguas y se han representado en
tores [I, LIII-LXXVII].
dramatizan en su teatro en «Comenta-
r agudeza; se ha ocupado también con
ñoles y extranjeros. Más de trescientos
mpleta.

Este teatro histórico implica asimismo el empleo de otros modos de organización de los dramas, con una ampliación de los recursos formales, que se continúan en las dos obras que siguen: *Las Meninas* y *El concierto de San Ovidio* y en otras posteriores no históricas (como *El tragaluz*, *La Fundación*, *Jueces en la noche*, *Las trampas del azar* o *Misión al pueblo desierto*). Las modificaciones espaciales (disposición de la escena en varios planos que permitan acciones simultáneas) y temporales (distorsión de la linealidad de los acontecimientos) son las más visibles muestras, aunque no las únicas, de esta técnica abierta que el dramaturgo no ha abandonado y que acentúa la experimentación formal y la dimensión espectacular [Díez de Revenga, 1984], ejemplarmente logrados en un magnífico texto: *El sueño de la razón*.

Desde sus primeros textos teóricos, Buero Vallejo señala la obligación que tiene el creador de buscar modos de expresarse en una sociedad constreñida por condicionamientos censoriales; como algunos otros señeros escritores, decide permanecer y actuar en una España humillada y oprimida que, sin embargo, es su patria:

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. Esto, sobre todo en aquellos años, no dejó de acarrear ciertamente, a los que empezamos a intentarlo, acusaciones de acomodación, de pacto con la situación política. [...] Había, sin embargo, que jugar el difícil juego de la presencia en las tablas españolas en momentos en que la censura oficial y la censura ambiental eran muy rigurosas. [II, 615]

La defensa de esta convicción dio lugar, en 1960, a un debate con el dramaturgo Alfonso Sastre en las páginas de la revista teatral *Primer Acto* sobre el posibilismo y el imposibilismo: para Buero había que evitar un teatro *imposible* y hacer, en permanente lucha por una expresión libre, textos al límite de sus posibilidades, puesto que era preciso tener éstas en cuenta para dar a conocer su obra: no puede el autor «suicidar su propia voz», como dirá Larra a Espronceda en *La detonación* [García Lorenzo, 1981: 107-130; Iglesias Feijoo, 1996: 255-269].

La de los años sesenta es una década de contradictorio sentido para Buero. En 1963 se permite el estreno de *Aventura en lo gris*, que él mismo dirige, cumpliendo una inclinación que siempre tuvo. Su figura se consolida como la del autor más notable del teatro español de posguerra, pero crecen en ella las dificultades. La firma, con otros cien intelectuales, de una carta de protesta por los malos tratos de la policía a algunos mineros asturianos le causa «el desvío de editoriales y empresas»; se ve por ello obligado para subsistir a viajar a distintas universidades de Estados Unidos con el fin de pronunciar conferencias, actividad que nunca le atrajo. *La doble historia del doctor Valmy* es presentada dos veces a censura sin conseguir autorización para su estreno, que ha de hacerse, en versión inglesa, en Chester (1966). José Tamayo pone fin a esta obligada separación de los escenarios españoles al encargarle la versión de *Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt

Brecht (1966)⁸, y en su Teatro Bellas Artes se estrena *El tragaluz*, que obtiene un gran éxito de público y crítica.

En 1964, al celebrarse el centenario del nacimiento de Unamuno, se refiere Buero al lugar que habría de ocupar éste en nuestra escena, proponiendo un equilibrio con el que correspondería a Valle-Inclán:

Quizás el secreto del futuro reside, por lo que al teatro español se refiere, en la unión armónica, integradora, de las verdades que nos revela el teatro de Valle-Inclán con las verdades que nos reveló el de Unamuno. Porque Valle-Inclán fue y es el formidable debelador de lo que el hombre tiene de desdichada marioneta fantasmal, esperpéntica, sometida a unos hilos que la zarandean y deshumanizan. Pero Unamuno —y en nuestra edad masificada hay que recordarlo siempre— es quien nos revela, a través del teatro, la vuelta al hombre concreto, a la singularidad y al dolor del hombre concreto. [II, 964]

En efecto, en su obra están presentes importantes elementos de la tradición unamuniana (la tragedia como género, la búsqueda de la verdad, el conflicto de los sueños y la acción...) y no faltan las resonancias valleinclinascas. La recuperación de *Una extraña armonía* deja ver que los elementos cercanos a lo grotesco y a lo esperpéntico de *El concierto de San Ovidio* tenían en Buero presencia anterior, de «años en que Valle-Inclán distaba de ser un modelo teatral» [«Introducción» a OC.: I, XLVIII]. Pero la atención a Valle se acentúa en la segunda mitad de esta década. En 1966 publica el artículo «De rodillas, en pie, en el aire», en el que, como hiciera con Brecht, confronta su teoría y su práctica, que matiza con genialidad sus afirmaciones programáticas. Mostraba, además, su temor de que la condición de «clásico» relegase al escritor «incómodo de otrora» a un elevado y distante lugar en el que se le mantuviese como «gloria nacional» y «pacífico espectáculo de centenario» [II, 198-199]. Y en sus dos textos siguientes, *El sueño de la razón* y *Llegada de los dioses* aplica procedimientos de distorsión esperpéntica dentro de una configuración trágica. El discurso de ingreso en la Real Academia Española, en mayo de 1972, *García Lorca ante el esperpento*, permitió a Buero Vallejo conciliar los hallazgos complementarios de estos dos dramaturgos que, con él mismo, forman la trilogía de los grandes del teatro español del siglo xx [Amestoy, 2001: 9-22]:

Reconozcamos, pues, la salud social del esperpento de Valle [...] pero sin obstinarnos en negar, al servicio de un prejuicio ideológico, las terribles denuncias sociales que denuncia la tragedia lorquiana. [...] Desde su inclinación mágica, Lorca respondió al expresionismo de Valle-Inclán con un teatro trágico que también buscaba una síntesis superadora, no sólo de la mirada demiúrgica del esperpento, sino de la extrañeza suprarrealista. [II, 276-277]

⁸ Antes de la de *Madre Coraje y sus hijos*, se estrenó su versión de *Hamlet*, de Shakespeare (1961), y después la de *El pato silvestre*, de Ibsen (1982); la censura prohibió en 1952 la de *El puente*, de Carlos Gorostiza, que no se ha conservado.

El sueño de la razón, «para estos años constituye su meta» la censura, resueltas por el azar situación de Goya en tiempos la crítica sin las reticencias ant sus obras históricas lo realmente

Los estrenos de Buero tuvieron sentido de que constituían una una sociedad dictatorial que n 1974, cercano ya el final del frac en ese sentido. Pero, además, n antes de su autor, que traba co los de una sociedad «encarcelada nuestras vidas, estableciendo un vantes y Calderón y, de otro m por Buero). Esa triplicidad de mutuamente se condicionan: el viduo; el contexto social en que son *planos de significación* per al pueblo desierto, y, con su v gran riqueza de sentido que nutr

La llegada de la democracia *Ramón II: 217-221*] denominó « pasado inmediato, la representa *Valmy*. Si este estreno fue bien nueva etapa política, sufrió inco como señaló Ricard Salvat [197 obra más importante que se ha e 20 de noviembre de 1975, y la del futuro». En los primeros años anónimas amenazas de muerte que se intentó vincular a veces a aumentan el reconocimiento inter

En las obras compuestas en e *secreto*, *Lázaro en el laberinto*, mantiene su actitud crítica y su ir ce *Jueces en la noche*, estrenada social y político, que aborda el de la transición política; es, al mismo el que se alternan las escenas que rresponden a los sueños de la conc

El último texto escrito por Buero el autor veía algo de resumen de t

estrena *El tragaluz*, que obtiene un nacimiento de Unamuno, se refiere a nuestra escena, proponiendo un equi-

o que al teatro español se refiere, en la medida que nos revela el teatro de Valle-Inclán y Unamuno. Porque Valle-Inclán fue y siempre tiene de desdichada marioneta que los zarandean y deshumanizan. Cada hay que recordarlo siempre — es a al hombre concreto, a la singularidad

entes elementos de la tradición una- la de la verdad, el conflicto de los valleinclinascas. La recuperación entos cercanos a lo grotesco y a lo ían en Buero presencia anterior, de modelo teatral» [«Introducción» a centúa en la segunda mitad de esta las, en pie, en el aire», en el que, su práctica, que matiza con geniali- además, su temor de que la condición «otrora» a un elevado y distante lu- cional) y «pacífico espectáculo de sigüientes, *El sueño de la razón* y e distorsión esperpéntica dentro de so en la Real Academia Española, *Erpento*, permitió a Buero Vallejo estos dos dramaturgos que, con él teatro español del siglo xx [Ames-

el esperpento de Valle [...] pero sin cio ideológico, las terribles denuncias [...] Desde su inclinación mágica, Inclán con un teatro trágico que tam- o de la mirada demiúrgica del esper- 276-277]

ó su versión de *Hamlet*, de Shakespeare 2); la censura prohibió en 1952 la de *El*

El sueño de la razón, «paso decisivo en la dirección del teatro total que en estos años constituye su meta» [Iglesias Feijoo, 1982: 397], tuvo dificultades con la censura, resueltas por el azar de un cambio de gobierno; el drama, que recrea la situación de Goya en tiempos de la represión de Fernando VII, es aceptado por la crítica sin las reticencias anteriores acerca de la libertad del autor para unir en sus obras históricas lo realmente sucedido y lo que pudo suceder.

Los estrenos de Buero tuvieron en ocasiones verdadero valor político en el sentido de que constituían una ocasión de resistencia cívica y afirmación ética en una sociedad dictatorial que no permitía otras manifestaciones de libertad. En 1974, cercano ya el final del franquismo, *La Fundación* tuvo especial trascendencia en ese sentido. Pero, además, se trata de uno de los textos dramáticos culminantes de su autor, que traba con suma destreza los problemas de cada personaje, los de una sociedad «encarcelada» y los existenciales de la propia condición de nuestras vidas, estableciendo una clara relación con la tradición española de Cervantes y Calderón y, de otro modo, con H. G. Wells (escritores muy admirados por Buero). Esa triplicidad de 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 el metafísico o existencial son *planos de significación* permanentes desde *Historia de una escalera* a *Misión al pueblo desierto*, y, con su variable dosificación en cada caso, dan lugar a la gran riqueza de sentido que nutre su producción dramática.

La llegada de la democracia hizo posible, en lo que Ruiz Ramón [*HTE Ruiz Ramón II*: 217-221] denominó «operación restitución» de textos prohibidos en el pasado inmediato, la representación en España de *La doble historia del doctor Valmy*. Si este estreno fue bien recibido, *La detonación*, el primero escrito en la nueva etapa política, sufrió incomprensibles ataques por parte de ciertos críticos, como señaló Ricard Salvat [1978: 16], para quien era ésta «sin duda ninguna, la obra más importante que se ha estrenado en España, de autor español, después del 20 de noviembre de 1975, y la única que apunta hacia una posible dramaturgia del futuro». En los primeros años de la democracia se producen ataques e incluso anónimas amenazas de muerte contra el autor y descalificaciones de su obra, a la que se intentó vincular a veces a la época pasada del franquismo. Por el contrario, aumentan el reconocimiento internacional y la atención académica hacia sus textos.

En las obras compuestas en estos años (*Jueces en la noche*, *Caimán*, *Diálogo secreto*, *Lázaro en el laberinto*, *Música cercana* y *Las trampas del azar*) Buero mantiene su actitud crítica y su investigación estética. Buena prueba de ello ofrece *Jueces en la noche*, estrenada en momentos difíciles desde el punto de vista social y político, que aborda el desajuste sufrido por individuos y grupos durante la transición política; es, al mismo tiempo, un texto de conseguida complejidad en el que se alternan las escenas que tienen lugar en la realidad exterior y las que corresponden a los sueños de la conciencia culpable del protagonista.

El último texto escrito por Buero Vallejo, *Misión al pueblo desierto*, en el que el autor veía algo de resumen de todos los anteriores, subía al escenario del Tea-

tro Español de Madrid cincuenta años después de que se representase en el mismo lugar *Historia de una escalera*. En esta pieza postrera, que se refiere directamente a un suceso de la Guerra Civil española, establece Buero un diálogo entre ideologías; reclama la memoria histórica; afirma que la violencia es injustificable y recuerda el poder salvador del arte, idea ésta que nuestro dramaturgo-pintor, uno de los mayores de la historia de la escena española y del teatro occidental contemporáneo, expuso en tantos textos creativos y teóricos.

II.39.2. FORMAS, GÉNERO Y TEMAS

A) REALISMO SIMBÓLICO

Las carteleras teatrales de la década de los cuarenta continuaban en general ofreciendo títulos que reiteraban fórmulas anteriores y dejaban de lado la realidad del momento. Por el contrario, *Historia de una escalera* reflejaba en el escenario, como hemos dicho, el vivir cotidiano de las gentes con un lenguaje dramático nuevo. La prensa del día siguiente al estreno mostraba unánimemente esa singularidad: «Alto y noble concepto de lo trágico sin salirse del estricto marco de lo humano y de lo cotidianamente vital...» (Alfredo Marquerfe); «consigue un realismo crudo, enérgico, severo...» (Diez Crespo); «es nada menos que el sentido real que el público lleva en la masa de la sangre...» (Jorge de la Cueva). Alfonso Sastre, colaborador entonces de la revista *La Hora*, advirtió ya en el novel dramaturgo la personificación de un nuevo teatro: «El telón cae sobre la evidencia de un gran autor: Antonio Buero Vallejo, en la primera línea de la renovación escénica española» [de Paco, 1994: 51-52].

La riqueza de símbolos, la superación de un realismo *directo* es mayor en *En la ardiente oscuridad*. Buero Vallejo mostró siempre sus preferencias por esta pieza porque creía que la suya era una línea que encierra posibilidades más fecundas que el drama de los vecinos. Una de ellas es el empleo de la ceguera, como más tarde otros defectos físicos y psíquicos, con un profundo valor simbólico puesto que representa las carencias que, en mayor o menor medida, padecemos todos los seres humanos. La decidida voluntad de Ignacio de no ignorarlas evidencia la necesaria actitud de hacer frente a toda mengua para poder vivir con plenitud.

En la obra utiliza Buero un apreciable recurso para conseguir la «interiorización del espectador en la atmósfera del drama» [II, 331]; es la primera vez que emplea esa personal forma de participación psíquica, que Ricardo Doménech llamó «efecto de inmersión» [Doménech, 1993: 58-66] y «llegará a constituir uno de los rasgos más constantes y característicos de su dramaturgia» [Dixon, 1984 y 1987]. Por medio del apagón total del acto tercero de *En la ardiente oscuridad*, el espectador se siente privado de la vista como los mismos personajes; la alucina-

ción de Víctor en *El terror in* de *Aventura en lo gris*, y las v cluido el *doble final* de la pie estos efectos.

En el número inicial de la los autores habían de explicar fue Buero Vallejo, que en su algunos afirmaran, dos direcci cia doble, sino en realidad una otras cosas» [II, 411]. Esta es das ocasiones, para defender l directo. Buero habla de «reali finición de realismo y de simb tante, adjetivación del término cia de propósito respecto del r generación del medio siglo.

Hay, sin embargo, un inte los problemas de la sociedad e te. Los seres retratados en *Hi* bitantes de *La colmena* o a los existe una voluntad de realis miento y dosificación) en la m Este *realismo crítico* en las n meno exclusivo de nuestro pa dramaturgos norteamericanos, moderna» que tiene «una ineq pio Buero Vallejo, con el que lismo de signo ético continua los que, como para Buero, es terización estética.

Posee Buero Vallejo un co tro, al igual que ocurre con su la concepción dialéctica y mu son elementos básicos de ese doble parcialidad: la de dirigir dar reducido a un ámbito pura «dilema aparente» y concibe contemplación activa» [II, 69].

El teatro debe trascender nual y las vías no racionales d crea Buero unos espacios on *ra en lo gris*, que gozarán de del Padre en *El tragaluz*, de

e que se representase en el mismo
strera, que se refiere directamente
ce Buero un diálogo entre ideolo-
a violencia es injustificable y re-
nuestro dramaturgo-pintor, uno de
y del teatro occidental contempo-

Y TEMAS

A) REALISMO SIMBÓLICO

cuarenta continuaban en general
res y dejaban de lado la realidad
scalera reflejaba en el escenario,
entes con un lenguaje dramático
traba unánimemente esa singula-
salirse del estricto marco de lo
o Marquerié); «consigue un rea-
«es nada menos que el sentido
...» (Jorge de la Cueva). Alfonso
ora, advirtió ya en el novel dra-
El telón cae sobre la evidencia de
nera línea de la renovación escé-
realismo *directo* es mayor en *En*
empre sus preferencias por esta
encierra posibilidades más fe-
es el empleo de la ceguera, co-
con un profundo valor simbólico
or o menor medida, padecemos
de Ignacio de no ignorarlas evi-
a mengua para poder vivir con
o para conseguir la «interioriza-
[II, 331]; es la primera vez que
ica, que Ricardo Doménech lla-
[6] y «llegará a constituir uno de
u dramaturgia» [Dixon, 1984 y
de *En la ardiente oscuridad*, el
mismos personajes; la alucina-

ción de Víctor en *El terror inmóvil*, el sueño colectivo que engarza los dos actos de *Aventura en lo gris*, y las visiones de la protagonista de *Irene, o el tesoro*, incluido el *doble final* de la pieza, constituyen otros de los primeros ejemplos de estos efectos.

En el número inicial de la revista *Primer Acto* se abría una sección en la que los autores habían de explicar cómo «veían» su teatro. El primero de los invitados fue Buero Vallejo, que en su reflexión negaba que en su teatro se diesen, tal como algunos afirmaran, dos direcciones, la *realista* y la *simbólica*: «No hay tal tendencia doble, sino en realidad una sola que a veces se disfraza de realismo y a veces de otras cosas» [II, 411]. Esta esquemática dicotomía se había señalado en repetidas ocasiones, para defender la línea simbólica o para exaltar la vía del realismo directo. Buero habla de «realismo simbólico» en su teatro, porque «la simple definición de realismo y de simbolismo es asunto difícil»; la distinta, aunque constante, adjetivación del término por parte de autores y críticos hace ver la diferencia de propósito respecto del realismo que, entre otros caracteres, se advierte en la generación del medio siglo.

Hay, sin embargo, un intento común entre escritores del momento de captar los problemas de la sociedad en la que se vive y de expresarlos por medio del arte. Los seres retratados en *Historia de una escalera* traen a la memoria a los habitantes de *La colmena* o a los que recogió en sus cuentos Ignacio Aldecoa, como existe una voluntad de realismo y de testimonio (con diferencias de procedimiento y dosificación) en la mayor parte de los poetas de la *Antología consultada*. Este *realismo crítico* en las manifestaciones artísticas y literarias no es un fenómeno exclusivo de nuestro país y en el mundo del teatro está presente en grandes dramaturgos norteamericanos, como Arthur Miller, «un restaurador de la tragedia moderna» que tiene «una inequívoca vocación por la crítica social», según el propio Buero Vallejo, con el que guarda no pocas coincidencias [II, 1197]. Este realismo de signo ético continuará en los dramaturgos españoles *neorrealistas*, para los que, como para Buero, es más un compromiso con su realidad que una caracterización estética.

Posee 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 multisignificativa, la atención al ser humano concreto, son elementos básicos de ese matizado planteamiento. El teatro ha de evitar una doble parcialidad: la de dirigirse tan sólo a una transformación social y la de quedar reducido a un ámbito puramente estético; piensa Buero por ello en superar ese «dilema aparente» y concibe el teatro, al igual que todo arte, como «un modo de contemplación activa» [II, 691].

El teatro debe trascender también la oposición entre el conocimiento racional y las vías no racionales de acceder a la realidad. En aras de esa superación crea Buero unos espacios oníricos, prefigurados en *El terror inmóvil* y *Aventura en lo gris*, 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* o 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 [Chambordón, 1971: 52-98] y aúnan la experimentación formal con el valor dramático en perfecta simbiosis.

La música aparece con frecuencia en el teatro de Buero, no para lograr una mera ambientación sino como medio de producir efectos simbólicos o emotivos. En dos momentos de *En la ardiente oscuridad* se subraya 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 la versión definitiva se ha convertido en «la música de *Sirenas*, de Debussy». Una clara dimensión simbólica tienen las canciones de *Una extraña armonía*; el adagio de Corelli en *El concierto de San Ovidio*; la Pastoral de la Obertura de *Guillermo Tell*, de Rossini, en *La Fundación*; la marcha del *Trio Serenata*, de Beethoven, en *Jueces en la noche*; *Impaciencia y La trucha*, de Schubert, en *Las trampas del azar*. En ocasiones, la música, sobre su alcance simbólico, se convierte en verdadero elemento argumental de los dramas. Así sucede en *La señal que se espera* (para la que el propio autor compuso la pieza «Recuerdo») y en dos de sus últimas piezas: *Lázaro en el laberinto* y *Música cercana*.

El arte (la pintura, la música...) se muestra en el teatro de Buero como liberación y esperanza, como última salvación. *La señal que se espera*, *Las Meninas*, *El concierto de San Ovidio*, *El sueño de la razón*, *Jueces en la noche* o *Lázaro en el laberinto* son buen ejemplo de ello. En *Misión al pueblo desierto* tiene especial importancia esa idea, que había expresado el aspecto positivo de muchos de sus personajes anteriores, porque aunque los hombres sean capaces de las mayores atrocidades también son capaces de crear obras extraordinarias; por ello Plácido afirma: «Sólo por cuidar las maravillas creadas por los hombres merece la pena sacrificar vidas», y Lola: «Lo maravilloso del arte es su poder de convicción aun en momentos como éste».

Cree Buero que el teatro debe recuperar «la interioridad personal al lado de la exterioridad social»; es un pensamiento desarrollado en *Lázaro en el laberinto*, obra estrenada el mismo día en el que se le concedió el Premio Miguel de Cervantes, en el final de cuyo discurso de recepción dijo meses después:

Sacarnos de los intrincados laberintos en que nuestra especie sin paz anda perdida no es tarea que puedan cumplir por sí solos la poesía, la novela o el teatro; pero probado tienen que sí pueden despejar un tanto los extraviados caminos individuales o colectivos por los que vagamos cuando, a los deleites estéticos que nos brindan, los saturan y fecundan los dolores, las inquietudes y las esperanzas de los hombres. [II, 1296]

Una de las más reiteradas es la de su carácter trágico. El propósito de llevar a la escena el modo de atender a los anhelos de vivir. La crítica también trágica y con ello se confirman entrevistas. Ya en el comentario a una tragedia, porque la vida [II, 326].

Las ideas de Buero Vallejo son teóricas sino que tienen una escalera, la vida cotidiana, el escenario por medio de un teatro y su concepción dramática. Meses después, se plasma «romanojudaica» [II, 351]. En el teatro los «perfiles trágicos», el teatro. En 1958 expuso en un artículo [662]. Con su teatro expresa que se enfrentan sus contenidos y más profundos enigmas. Las realidades humanas se relacionan con lo fundamental, la catarsis, que es el comportamiento recto con el mundo personal: la dimensión social de la tragedia favorece la purificación poniendo en cuestión los supuestos que ignoran la verdad.

Buero ha defendido, a pesar del sufrido, una concepción «atrasada» que impidiese que se espera justificaba su teatro. Algunos de los ciclos trágicos de su discurso de ingreso en el teatro hasta entonces había escrito

Numerosas veces he perdido la esperanza. Afirmación que, mientras hay esperanza, a la desesperanza: el hombre

ndación, de Larra en *La de-*
che, de Rosa en *Caimán*, de
música cercana). Son «visio-
 ción en los respectivos dra-
 ctitivos no racionales [Cham-
 ormal con el valor dramático
 de Buero, no para lograr una
 ctos simbólicos o emotivos.
 raya lo que sucede en escena
 un fragmento de «La muer-
ventura en lo gris se escucha
 itiva se ha convertido en «la
 ón simbólica tienen las can-
 en *El concierto de San Ovi-*
 Rossini, en *La Fundación*; la
 en la noche; *Impaciencia* y
 n ocasiones, la música, sobre
 nento argumental de los dra-
 que el propio autor compuso
 as: *Lázaro en el laberinto* y
 teatro de Buero como libera-
 que se espera, *Las Meninas*,
 ces en la noche o *Lázaro en*
ueblo desierto tiene especial
 o positivo de muchos de sus
 ean capaces de las mayores
 aordinarias; por ello Plácido
 los hombres merece la pena
 su poder de convicción aun
 oridad personal al lado de la
 o en *Lázaro en el laberinto*,
 ó el Premio Miguel de Cer-
 meses después:

uestra especie sin paz anda per-
 oesía, la novela o el teatro; pe-
 los extraviados caminos indivi-
 a los deleites estéticos que nos
 uietudes y las esperanzas de los

B) COSMOVISIÓN TRÁGICA

Una de las más reiteradas afirmaciones de Buero Vallejo al hablar de su teatro es la de su carácter trágico. Toda su producción dramática responde al firme propósito de llevar a la escena la cosmovisión trágica que le pareció siempre el mejor modo de atender a los anhelos e inquietudes del hombre en la sociedad que le ha tocado vivir. La crítica también ha venido señalando habitualmente esa condición trágica y con ello se confirmaban las palabras del dramaturgo en artículos y entrevistas. Ya en el comentario a *Historia de una escalera* señaló: «En el fondo es una tragedia, porque la vida entera y verdadera es siempre, a mi juicio, trágica» [II, 326].

Las ideas de Buero Vallejo acerca de la tragedia no se reducen a formulaciones teóricas sino que tienen adecuada plasmación en sus obras. En *Historia de una escalera*, la vida cotidiana de unos personajes corrientes se presentaba en el escenario por medio de un tratamiento trágico que enlazaba el sentido de la pieza y su concepción dramática. En *Las palabras en la arena*, representada sólo dos meses después, se plasma «la tragedia de aquella hipócrita y decadente sociedad romanojudaica» [II, 351]. En *la ardiente oscuridad* muestra aún con mayor claridad los «perfiles trágicos», con los que Buero ha querido configurar todo su teatro. En 1958 expuso en un extenso trabajo su visión global de la tragedia [II, 632-662]. Con su teatro expresa, lo hemos indicado, los deseos y limitaciones con los que se enfrentan sus contemporáneos por medio de la tragedia, que toca los últimos y más profundos enigmas del hombre; esa profundización en las más íntimas realidades humanas se relaciona con la permanencia de un elemento trágico fundamental, la catarsis, que él entiende como un perfeccionamiento interior porque el comportamiento recto con los demás exige una conciliación con la autenticidad personal: la dimensión social, por tanto, debe basarse en un compromiso ético. La tragedia favorece la purificación del individuo y, junto a ella, la actitud crítica, poniendo en cuestión los sistemas de creencias que permiten a hombres y a grupos ignorar la verdad.

Buero ha defendido, a pesar de las frecuentes acusaciones de pesimista que ha sufrido, una concepción «abierta» y «esperanzada» de lo trágico, frente a un sentido cerrado que impidiese la libertad personal. En el «Comentario» a *La señal que se espera* justificaba su «final conciliador» en el hecho de que «así terminaban algunos de los ciclos trágicos de la Antigüedad» [II, 365]. Años más tarde, 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 ésta 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. [II, 260]

La tragedia es, pues, según Buero, constitutivamente esperanzada. Muchas veces, no obstante, la situación final en el escenario aparece cerrada y sin remedio alguno. Entonces la esperanza se traslada del todo al espectador para que «medite las formas de evitar a tiempo los males que los personajes no acertaron a evitar» [II, 613] y para que reaccione ante los sucesos que ha visto representados y que sólo raramente desembocan en apertura general para los personajes.

Con el paso de los años, el autor, por su tono vital y por cuanto ocurre en derredor, ve más negativo el porvenir de la humanidad y más difícil la esperanza personal, aunque eso no implica una negación de sus creencias anteriores, puesto que «la esperanza trágica también es una esperanza dudosa, a veces casi desesperada» [1987: 35]. La existencia de esa problemática ha llevado a titular un reciente ensayo sobre el teatro bueriano «Esperar sin esperanza» [Iniesta, 2002].

La concepción abierta de lo trágico lleva inevitablemente al replanteamiento de la idea de destino. No es hoy admisible su condición ineludible y del todo determinante; las posibilidades de reacción individual del protagonista de una tragedia pueden llegar hasta su vencimiento y la tragedia surge precisamente cuando, de modo consciente o inconsciente, se explora de qué modo «las torpezas humanas se disfrazan de destino». No son los dioses quienes labran nuestra desgracia, «somos nosotros quienes la labramos», dice Penélope a Ulises 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 hado.

Es fatal que «la violación del orden moral acarree dolor» [II, 640]. La libertad conlleva la existencia de una especie de justicia poética por la que todas las culpas y equivocaciones son castigadas; la mayor parte de las veces, en las mismas personas que las cometieron; algunas, en otras distintas, como puede advertirse de modo evidente en *Llegada de los dioses*. Las posibilidades de realización dramática de este principio en los personajes son múltiples; recordemos el vencimiento de Ulises (*La tejedora de sueños*), de los familiares de *Madrugada*, de Marina (*Una extraña armonía*) y de Esquilache (*Un soñador para un pueblo*); el castigo de David en *El concierto de San Ovidio* o el de Juan Luis en *Jueces en la noche*; la soledad final de Goya (*El sueño de la razón*) y de Lázaro (*Lázaro en el laberinto*); o el «sueño eterno» al que Gabriel (*Las trampas del azar*) se ve abocado por su inautenticidad. Pero desde el escenario se brinda siempre alguna posibilidad.

En ocasiones, Buero Vallejo, con lo que podríamos denominar un *perspectivismo histórico*, nos hace ver que la esperanza de futuro (muchas veces cifrada en

la niñez y en la juventud) *El concierto de San Ovidio* logo de Adriana y David, que éste ha comenzado a r gos. Y en *El tragaluz* los en un tiempo en el que se optimismo es inseparable i najes y espectadores, «ob futura».

En la tragedia así ente con sus limitaciones y bus reside, cree Buero Vallejo,

Si hay un porvenir del presente anuncia r gedia — con su rique textos, su apolínea m exploración de forma cos — torna a ser una

Uno de los temas cen concepción de la tragedia, *po rey*, se constituye en n proceso que evidencia la r se refirió en una ocasión teatro con *En la ardiente o dación*. En el fondo, en aq mo. Se habla de dos Institi lar y desenmascarar» [II, oscuridad creaba con la m es un genérico nombre ref tado de enajenamiento y o en *La Fundación* al menc comodidades, dando la sen es un proceso de alumbrar engaño de sus fundaciones

Dramatiza *Las palabra* desde la necesidad del rec do Asaf el crimen del que l *sueños*, Penélope llega a d *drugada* se ocupa de la in nista. Velázquez posee to una lúcida conciencia del ciegos y de locos». Las ob

er engañosas e incapaces de tor-
 Un héroe trágico lo es porque
 ca grandeza que le es dable al-
 más corrientes asertos, que los
 iegos, no suelen respaldar; pero
 tura como generalizaciones evi-
 mente esperanzada. Muchas
 parece cerrada y sin remedio
 espectador para que «medite
 onajes no acertaron a evitar»
 na visto representados y que
 os personajes.

l y por cuanto ocurre en de-
 d y más difícil la esperanza
 creencias anteriores, puesto
 udosa, a veces casi desespe-
 ha llevado a titular un re-
 esperanza» [Inieta, 2002].

lemente al replanteamiento
 ón ineludible y del todo de-
 el protagonista de una trage-
 surge precisamente cuando,
 é modo «las torpezas huma-
 es labran nuestra desgracia,
 a Ulises en *La tejedora de*
 y lo que éste puede resolver,
 y metafísicas, es la verda-

dolor» [II, 640]. La libertad
 por la que todas las culpas y
 ces, en las mismas personas
 ede advertirse de modo evi-
 ealización dramática de este
 el vencimiento de Ulises (*La*
 le Marina (*Una extraña ar-*
 el castigo de David en *El*
la noche; la soledad final de
labyrintho); o el «sueño eter-
 por su inautenticidad. Pero

denominar un *perspecti-*
 o (muchas veces cifrada en

la niñez y en la juventud) ha gozado ya, al menos en parte, de cumplimiento. En *El concierto de San Ovidio*, después de la apertura manifestada en el último diálogo de Adriana y David, la intervención de Valentin Haüy 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 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 desnudo 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 mesura (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». [II, 196]

Uno de los temas centrales del teatro de Buero Vallejo, de acuerdo con su concepción de la tragedia, es el de la indagación de la verdad, que, como en *Edipo rey*, se constituye en núcleo de muchas de sus obras, configuradas como un proceso que evidencia la responsabilidad moral y social de los personajes. Buero se refirió en una ocasión a su trayectoria dramática diciendo: «Yo empecé mi teatro con *En la ardiente oscuridad* [...] y por ahora lo he terminado con *La Fundación*. En el fondo, en aquella primera obra y en esta última se habla de lo mismo. Se habla de dos Instituciones o dos Fundaciones cuya mentira hay que revelar y desenmascarar» [II, 479]. El Colegio para invidentes de *En la ardiente oscuridad* creaba con la mentira un mundo de aparente felicidad; la «Fundación» es un genérico nombre referido a sistemas que encubren lo real. Contra aquel estado de enajenamiento y opresión se levantaba Ignacio y de él nos previene Asel en *La Fundación* al mencionar los presidios que en el futuro estarían llenos de comodidades, dando la sensación de ser «la libertad misma». Así como ese drama es un proceso de alumbramiento de la verdad, el espectador ha de sacar a luz el engaño de sus fundaciones cotidianas, pasando de la apariencia a la realidad.

Dramatiza *Las palabras en la arena* el pasaje evangélico de la mujer adúltera desde la necesidad del reconocimiento de la verdad interior; sólo así habría evitado Asaf el crimen del que le acusó Jesús al escribir en el polvo. En *La tejedora de sueños*, Penélope llega a desvelar el auténtico ser del fiero y cobarde Ulises. *Madrugada* se ocupa de la investigación de la verdad que lleva a cabo su protagonista. Velázquez posee toda su grandeza en *Las Meninas* porque se convierte en una lúcida conciencia del rey y de la corte, capaz de «ver claro en este país de ciegos y de locos». Las obras escritas por Buero en las dos últimas décadas suelen

centrarse en la averiguación de una verdad personal, quizá para advertirnos de que una sociedad será libre y justa únicamente si es recto y moral el comportamiento de sus miembros. En *Jueces en la noche*, Juan Luis Palacios, que había cometido una criminal acción en su juventud, continúa una vida hipócrita de corrupción sin querer reconocerlo, como Vicente en *El tragaluz*. Fabio lleva en *Diálogo secreto* una vida normal en apariencia, pero ha organizado su existencia sobre la ocultación hasta tal punto de que se ha identificado con su propia mentira. Lázaro, en *Lázaro en el laberinto*, es culpable de no conseguir el conocimiento de su pasado, a pesar de su aparente interés por no recuperarlo; Alfredo, en *Música cercana*, de eludir una verdad que sabe bien. El caso de Gabriel en *Las trampas del azar* es parangonable a los de Juan Luis y Fabio; hundido en su doblez, ha mentido durante toda su vida y ha cerrado en falso una herida impidiendo así para siempre su curación.

En esta obra Buero se enfrenta de lleno con un particular aspecto de la tragedia, planteado ya en *La señal que se espera*, el que tiene que ver con el enigma del mundo: «La tragedia moderna debe afrontar ese mundo de las coincidencias significativas porque es otro de los enigmas que nos rodean» [Isasi, 1974: 69]. Las repetidas coincidencias de *Las trampas del azar* son los misteriosos ardidés que el título indica y que, al acumularse, condicionan una existencia que propendemos a suponer en nuestras manos («Todas estas oscuras jugarretas del azar... Como si él se riese de nosotros... Creíamos poder razonarlo todo y él nos demuestra lo ciegos que estamos»). Esas extrañas casualidades hacen visibles o favorecen determinados hechos, pero la génesis de los acontecimientos se halla en la voluntad, a veces irreflexiva o abiertamente culpable, de los personajes. Las «coincidencias significativas» no determinan, pues, las actuaciones individuales o sociales pero proyectan una dimensión misteriosa del acontecer humano cuyo recóndito sentido inquieta vivamente al dramaturgo.

C) PERSONAJES, ESPACIOS, PÚBLICO

El centro permanente de la dramaturgia de Buero Vallejo es el hombre, considerado como susceptible de transformación y mejora moral. Pero el ser humano tiene una natural resistencia al cambio y al sacrificio. En el teatro de Buero esa tensión se presenta por medio de la oposición simbólica entre los personajes *soñadores* y los *activos*, 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, en la lucha entre el bien y el mal que en cada ser se plantea. Por eso mismo, al trasladarse a personajes antagónicos, encierran éstos una parte mayor de una u otra actitud y, aun admitiendo la más negativa condición de los *hombres de acción*, los personajes que los sustentan no tienen toda la razón, ni toda la culpa. El ideal que se ha de conseguir es una síntesis dialéctica, la del «sueño creador» («España ne-

cesita soñadores que sepan d
ñador para un pueblo).

La oposición de persona
en cada obra. En las primera
nacio y Carlos (*En la ardi*
Silvano y Alejandro (*Avent*
combinación de ambas postu
como la que hay entre Mario
simbolizan el perfecto equili
escena y quedan como una es
de Cristo en *Las palabras en*
abajo), Eugenio Beltrán (*El*
mán (*Jueces en la noche*) y S

Tema central de *En la a*
ésta representa las deficienci
Los ciegos (los sordos, los l
que con frecuencia hallamos
constitutiva limitación de nu
tiempo, de la necesidad de «
23]. Enlaza directamente est
que, carente de la visión físic
no alcanzan a percibir (Ignac
de sueños, Pedro Briones en
que esas privaciones tienen,
añaden otras posibilidades de
una evasión, más o menos v
abajo; la Abuela en *La dobl*
como reacción ante la culpa
tor Valmy; Julio en *Llegada*
Lázaro en el laberinto), o po
a nuestro fondo insobornable
zón).

El valor simbólico de ci
que una amplia serie de espa
dramática. Sucede con la esc
ra; las fotografías de *El terro*
oscuridad; el reloj de *Madru*
extraña armonía; los gorjeos
Un soñador para un puebl
logo secreto; los vestidos de
semisótano de *El tragaluz*; c
el móvil de *Llegada de los d*
tonación; la ventana de *Cain*

nal, quizá para advertirnos de
es recto y moral el comporta-
Juan Luis Palacios, que había
inúa una vida hipócrita de co-
El tragaluz. Fabio lleva en *Diá-*
a organizado su existencia so-
ificado con su propia mentira.
o conseguir el conocimiento de
cuperarlo; Alfredo, en *Música*
so de Gabriel en *Las trampas*
pio; hundido en su doblez, ha
una herida impidiendo así para

particular aspecto de la trage-
é tiene que ver con el enigma
e mundo de las coincidencias
nos rodean» [Isasi, 1974: 69].
ar son los misteriosos ardidés
an una existencia que propen-
oscuras jugarretas del azar...
r razonarlo todo y él nos de-
ualidades hacen visibles o fa-
os acontecimientos se halla en
pable, de los personajes. Las
las actuaciones individuales o
el acontecer humano cuyo re-

PERSONAJES, ESPACIOS, PÚBLICO

ro Vallejo es el hombre, con-
ora moral. Pero el ser humano
cio. En el teatro de Buero esa
bólica entre los personajes so-
contrarios y complementarios
rigen unamuniano, está repre-
artida en cada individuo, en la
atea. Por eso mismo, al trasla-
parte mayor de una u otra ac-
de los *hombres de acción*, los
ni toda la culpa. El ideal que
«sueño creador» («España ne-

cesita soñadores que sepan de números», indica Carlos III a Esquilache en *Un so-
ñador para un pueblo*).

La oposición de personajes *soñadores-activos* posee muy peculiares matices
en cada obra. En las primeras, Fernando y Urbano (*Historia de una escalera*), Ig-
nacio y Carlos (*En la ardiente oscuridad*), Regino y Álvaro (*El terror inmóvil*),
Silvano y Alejandro (*Aventura en lo gris*), muestran ya que se ha de resolver en la
combinación de ambas posturas. En algunas piezas la diferencia es muy grande,
como la que hay entre Mario y Vicente, los hermanos de *El tragaluz*. Otros casos
simbolizan el perfecto equilibrio y precisamente por eso no llegan a aparecer en
escena y quedan como una esperanzada meta; es lo que ocurre, tras el antecedente
de Cristo en *Las palabras en la arena*, con Carlos Ferrer Díaz (*Las cartas boca
abajo*), Eugenio Beltrán (*El tragaluz*) y, más aún por ser víctimas inocentes, Fer-
mín (*Jueces en la noche*) y Silvia (*Lázaro en el laberinto*).

Tema central de *En la ardiente oscuridad*, como apuntamos, es la ceguera y
ésta representa las deficiencias y limitaciones que aquejan a los seres humanos.
Los ciegos (los sordos, los locos, los que tienen algún defecto físico o psíquico)
que con frecuencia hallamos en los textos de Buero 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» [Laín, 1987:
23]. Enlaza directamente este símbolo con el mito de Tiresias, el ciego adivino
que, carente de la visión física, es capaz de «ver» lo que los seres dotados de ella
no alcanzan a percibir (Ignacio, *En la ardiente oscuridad*; Euriclea en *La tejedora
de sueños*, Pedro Briones en *Las Meninas*). Son éstos los primeros significados
que esas privaciones tienen, pero, a medida que la obra bueriana se desarrolla, se
añaden otras posibilidades de interpretación. Así, en ocasiones se producen 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*, el Padre en *El tragaluz*),
como reacción ante la culpa propia o ajena (Daniel en *La doble historia del doc-
tor Valmy*; Julio en *Llegada de los dioses*; Tomás en *La Fundación* o Lázaro en
Lázaro en el laberinto), o porque «con su mirada nos remiten a nosotros mismos,
a nuestro fondo insobornable» (Pilar en *Hoy es fiesta*; Goya en *El sueño de la ra-
zón*).

El valor simbólico de ciertos personajes tiene adecuado complemento en el
que una amplia serie de espacios y de objetos escénicos añade a su funcionalidad
dramática. Sucede con la escalera y la leche derramada en *Historia de una escale-
ra*; las fotografías de *El terror inmóvil*; el atuendo y los árboles de *En la ardiente
oscuridad*; el reloj de *Madrugada*; las azoteas de *Hoy es fiesta*; el sótano de *Una
extraña armonía*; los gorjeos de pájaros en *Las cartas boca abajo*; los faroles de
Un soñador para un pueblo; los cuadros velazqueños en *Las Meninas* y en *Diá-
logo secreto*; los vestidos de los músicos ciegos en *El concierto de San Ovidio*; el
semisótano de *El tragaluz*; catalejo, bordado y pinturas de *El sueño de la razón*;
el móvil de *Llegada de los dioses*; la celda de *La Fundación*; la pistola de *La de-
tonación*; la ventana de *Caimán*; el banco y el estanque de *Lázaro en el laberin-*

to; vídeo, ventana y «tarde eterna» de *Música cercana*; las farolas de *Las trampas del azar* o la zarza ardiente de *Misión al pueblo desierto*.

La habilidad pictórica de Buero Vallejo le permite actuar habitualmente como «director de escena» en la configuración de sus textos, según se mostraba ya en *Historia de una escalera*, ejemplo de planteamiento y superación de dificultades técnicas y de medida progresión dramática. La propiedad de su lenguaje oral, literariamente muy conseguido, se adapta perfectamente a la ubicación y época de sus textos, y se conjuga hábilmente con la precisión y riqueza de sus acotaciones [Moraleda, 1990: 299-311], que en algún caso constituyen un verdadero alarde técnico, como en los decorados de *Las Meninas* o de *La Fundación*⁹.

El espectador forma parte de la representación y, ante ella, ha de reflexionar y ha de decidir. Niega, sin embargo, Buero que el completo *distanciamiento* sea el modo más apropiado para conseguir la reflexión crítica: «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» [II, 699]. Pero tampoco las corrientes de *participación física*, que en la década de los años sesenta gozaron de tanto predicamento, satisfacían a Buero. Postula él, por el contrario, de acuerdo con su voluntad integradora, una participación «más bien psíquica que física», que introduzca al público en la acción de manera indirecta pero necesaria.

Distanciamiento y participación han de conciliar armónicamente su eficacia. Buero crea por ello procedimientos de inmersión dramática junto a otros de separación crítica. Dramas como *El concierto de San Ovidio*, *La doble historia del doctor Valmy*, *El tragaluz*, *El sueño de la razón* o *La Fundación* demuestran en su concepción escénica que son aquellos factores que se completan, como prueba la historia del teatro occidental: «Desde los griegos, el teatro provoca emociones comunicativas y la identificación 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» [II, 692].

⁹ Buero Vallejo defendió siempre tanto la necesidad de *leer teatro* como la amplitud de lo que significa la literatura *dramática*: «En rigor, ¿qué es un verdadero texto dramático? Mucho más que un simple *pretexto* literario llamado a contribuir en escasa proporción a la realidad total del espectáculo. Mucho más, y otra cosa, que una mera acumulación de diálogos [...]. Explícita o potencialmente, con acotaciones o sin ellas, pero con la coherencia de su estructura y sus situaciones, un buen texto expresa la totalidad del espectáculo. La 'literatura dramática' es dramática por esa condición y lleva dentro — para quien sepa leerla — no sólo las principales líneas de la dirección y la interpretación, sino su prevista apertura hacia los mayores atrevimientos en cuanto a uso del espacio escénico. En una palabra: es ya teatro» [II, 798-799].

La bibliografía académica (entrevistas) acerca de la producción de los títulos. En conjunto tan extensa como la de la misma; pero la totalidad de los elementos temáticos, especialmente, un enriquecimiento bajo fórmulas diversas; en líneas claras. Sí, en cambio, preocupado por el largo de toda mi producción, he estado destacando los críticos la producción [Rodríguez Richart, 1988]. Resultan habituales palabras sueltas [1969, 29]: «La división es, por lo general, de diversos modos. Pero entiendo que ayuda a la comprensión de esta causa y con esa prevención (ordenaciones, más o menos) [1972], Halsey [1973], Doménec [2002]; mientras que Doménec prescindir de ellas a causa de...

No cabe encontrar, creemos, experiencia, no planteo problemas. Parece, sin embargo, innegable el *añador para un pueblo*, marcado aunque sobre formas y temas de escritura, el autor había actuado dentro de la tradición ibseniana (lírica) es principio de construcción. *Historia de una escalera* y otros motivos, el tránsito de un modo distinto de acometer la tarea fiel a sus planteamientos.

Historia de una escalera respecto a las obras que sub...