

## CAPÍTULO VII

### Testimonio y compromiso: Buero Vallejo y Alfonso Sastre

#### I. Buero Vallejo y la pasión de la verdad

Pues el hombre es un animal esperanzado, y si escribe tragedias donde alienta la angustia de su esperanza defraudada, a la esperanza misma sirve.

(Buero Vallejo, *La tragedia*)<sup>1</sup>.

##### 1. Cuestiones previas

En 1949, con el estreno en el Teatro Español de Madrid de *Historia de una escalera*, comienza no sólo la obra dramática de Buero, sino el nuevo drama español, fundado en la necesidad insoslayable del compromiso con la realidad inmediata, en la búsqueda apasionada, pero lúcida de la verdad, en la voluntad de inquietar y remover la conciencia española y en la renuncia tanto a la evasión lírica como al tremendismo ideológico. Buero Vallejo, desde esa su primera pieza hasta la última, ha traído al nuevo teatro español escrito dentro de España y a los jóvenes dramaturgos que lo representan no tanto la necesidad o el deber de procesar la realidad, de «abrir un proceso a gran parte de la existencia de nuestro país»<sup>2</sup>, como el imperativo categórico de hacer un examen de conciencia para poder atreverse a decir la verdad. Obra tras obra, Buero Vallejo ha ido poniendo de pie en sus personajes y en las acciones dramáticas —exteriores o interiores— por ellos asumidas plenamente, no unas ideas ni unos sentimientos, ni siquiera, en última instancia, una visión coherente del mundo y del hombre, aunque ésta exista latente más que voluntaria-

<sup>1</sup> En *El teatro. Enciclopedia del arte escénico*, edic. Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona, Noguer, 1958, pág. 76.

<sup>2</sup> Pérez Minik, *Teatro europeo contemporáneo*, cit., pág. 385.

mente expresa, sino unas interrogaciones fundamentales, esenciales, a las cuales debe responder el espectador, asociado así como testigo y actor mudo, como coro silencioso, ausente en el escenario, pero presente al espectáculo. Buero Vallejo, desde su profunda, dolorosa y lúcida conciencia de dramaturgo de nuestro tiempo y de nuestra hora, desde su conciencia estribada en «la fe que duda»<sup>3</sup>, se ha negado conscientemente a dar su propia respuesta, aunque responda en las voces de sus personajes, eligiendo hacer como el escritor trágico, según él hace: «lanza con sus obras su anhelante pregunta al mundo y espera, en lo profundo de su corazón, que la respuesta sea un sí lleno de luz»<sup>4</sup>. En ese su teatro interrogativo es la condición humana misma, concretamente situada en un aquí y un ahora, y no desencarnada ni en abstracto, quien es puesta sobre el tablero y obligada, en cierto modo, a volver las cartas boca arriba, cueste lo que cueste, pues sólo la verdad salva, ilumina y abre caminos. Es esa pasión de la verdad, la de cada uno y la de todos, y no Verdad alguna, con mayúscula y en abstracto, la que convierte el teatro de Buero Vallejo, por amargo u oscuro que a veces parezca, en un teatro de salvación, de salvación radical del hombre muy por encima de todo optimismo o de todo pesimismo, que nada tienen que ver con su dramaturgia, como con toda auténtica dramaturgia, clásica o no, antigua o moderna, pues optimismo y pesimismo son, en relación con su teatro y con su condición de dramaturgo —sea cual sea su talante de hombre—, cantidades heterogéneas<sup>5</sup>.

Fundado su teatro en la necesidad de la verdad, a la cual van unidas la libertad y la esperanza como el fruto a la raíz, el drama bueriano va siempre más allá, en el campo de las significaciones, del optimismo y del pesimismo, entendidos éstos como determinaciones iniciales o previas, o como actitudes de base. Por ello, ante la cuestión de pesimismo y optimismo en su específica relación con la tragedia, género perferido por Buero, se sentirá éste obligado a precisar, entre otras cosas, esto: «La sociedad y los hombres que la componen propenden a defenderse de toda inquietud, problema o transformación —y la tragedia propone todo eso— tildando de pesimistas y destructores a los hombres o a las obras que se atreven a plantear tales cosas. La identificación del terror, la lástima y el dolor trágicos con el pesimismo es propia de personas o colectividades que huyen de sus propios problemas o deciden negar su existencia por no querer o no poder afirmarlos; propia, en una palabra, de personas o colectividades pesimistas. Interesa aclararlo, pues tal actitud se dis-

<sup>3</sup> y <sup>4</sup> Buero Vallejo, «La tragedia», *id.*, pág. 77.

<sup>5</sup> Para la cuestión del pesimismo en el teatro de Buero, ver Félix G. Illarraz, «Antonio Buero Vallejo: ¿pesimismo o esperanza?», *Revista de Estudios Hispánicos*, I, 1967, págs. 5-16.

fraza a veces con las más enfáticas afirmaciones.» Y líneas más abajo añade: «Optimismo y pesimismo son palabras cuyo significado riguroso puede tener dudosa aplicación al caso»<sup>6</sup>. La idea central en la concepción bueriana de la tragedia podría ser ésta: «El último y mayor efecto moral de la tragedia es un acto de fe. Consiste en llevarnos a creer que la catástrofe está justificada y tiene un sentido, aunque no podamos conocer su justificación ni entender su sentido. El absurdo del mundo tiene muy poco que ver con la tragedia como último contenido a deducir, aunque tenga mucho que ver con ella como apariencia a investigar»<sup>7</sup>. Esta idea nos hace entender además la ya aludida preferencia de Buero por la tragedia, que no es ni caprichosa ni gratuita, sino que está fundada en la concepción de su función o, a lo menos, de su tarea de dramaturgo. Escribe en otro lugar: «Esta fe última late tras las dudas y los fracasos que en las escenas se muestran; esa esperanza mueve a las plumnas que describen las situaciones más desesperadas. Se escribe porque se espera, pese a toda duda. Pese a toda duda, creo y espero en el hombre, como espero y creo en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad. Y por eso escribo de los pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a las más graves pero esperanzadas interrogaciones»<sup>8</sup>.

De 1949 a 1974 Buero Vallejo ha estrenado dieciocho dramas: *Historia de una escalera* (1949), *Las palabras en la arena* (1949), *En la ardiente oscuridad* (1950), *La tejedora de sueños* (1952), *La señal que se espera* (1952), *Casi un cuento de hadas* (1953), *Madrugada* (1953), *Irene o el tesoro* (1954), *Hoy es fiesta* (1956), *Las cartas boca abajo* (1957), *Un soñador para un pueblo* (1958), *Las meninas* (1960), *El concierto de San Ovidio* (1962), *Aventura en lo*

<sup>6</sup> «La tragedia», *id.*, págs. 74-75.

<sup>7</sup> *Id.*, pág. 71.

<sup>8</sup> Antonio Buero Vallejo, «El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo», *Primer Acto*, 1975, núm. 1, pág. 6. Texto citado por Kessel Schwartz, «Buero Vallejo and the Concept of Tragedy», *Hispania*, LI, 1968, pág. 818. Otros textos de Buero, en donde expresa su concepción de la tragedia y de su teatro: «Cuidado con la amargura», *Correo Literario*, 1950, 15 junio; «Lo trágico», *Informaciones*, 12 de abril de 1952; «La juventud española ante la tragedia», *Papageno*, 1958, núm. 1; «Buero Vallejo nos habla», *Negro sobre negro*, Boletín de la editorial Losada, 1960, núm. 12; «Sobre teatro», *Cuadernos de Agora*, mayo-agosto 1963; «Sobre la tragedia», *Entretiens sur les Lettres et les Arts*, 1963, núm. 22, y sus «Comentarios» en las ediciones de sus piezas (Col. Teatro, edit. Alfil). Algunos estudios sobre el tema, además del de Kessel Schwartz: Isabel Magaña de Schevill, «Lo trágico en el teatro de Buero Vallejo», *Hispanófila*, 1959, núm. 7, págs. 51-58; Martha T. Halsey, «Buero Vallejo and the Significance of Hope», *Hispania*, LI, 1968, págs. 57-66; José Ramón Cortina, *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1968, especialmente cap. 2.

gris (1963)<sup>9</sup>, *El tragaluz* (1967), *El sueño de la razón* (1970), *Llegada de los dioses* (1971), *La fundación* (1974)<sup>10</sup>.

## 2. La aparición de un dramaturgo

Quando se estrenó *Historia de una escalera*, la obra, como suele decirse, fue un éxito de público y de crítica. Los críticos teatrales de los periódicos señalaban en ella la aparición de un nuevo dramaturgo, «de un autor auténticamente nuevo»<sup>11</sup>. La crítica posterior, escrita con menos urgencia, coincidía también en afirmar la importancia histórica de la pieza, signo de la presencia de un dramaturgo —trascendencia y calidad— que venía a enriquecer el panorama del teatro español. Marquerie escribía: «El éxito de *Historia de una escalera* anunció en los medios teatrales españoles el nacimiento de un dramaturgo que iba más allá del horizonte pobre de las bardas de las corralizas del teatro intrascendente, porque se insertaba y ensartaba en preocupaciones y angustias de tipo humano y social y de ambición simbólica...»<sup>12</sup>. En años más recientes dos críticos extranjeros y uno español, entre otros muchos, escribían: «*L'Histoire d'un escalier* (...) situe Buero Vallejo au premier plan de la vie théâtrale espagnole. La pièce est particulièrement intéressante en ce sens qu'elle contient en germe tous les développements que les oeuvres postérieures offriront. Cela signifie que l'auteur part d'un problème, l'homme d'aujourd'hui dans le monde d'aujourd'hui, et qu'il ne cesse de l'approfondir et de lui essayer des solutions. Car il n'y a pas d'autre problème» (Jean-Paul Borel, 1963)<sup>13</sup>. «La repentina aparición de un dramaturgo de indiscutible talento en un ambiente de depresión y durante una larga crisis del teatro español de postguerra debió de ser algo dramático y emocionante» (Isabel Magaña Schevill, 1967)<sup>14</sup>. «La obra aparecía

<sup>9</sup> La primera versión fue escrita, según Buero, entre el verano y el otoño de 1949. En 1963 reescribe totalmente la obra, siendo esta segunda versión la estrenada (ver «Nota del autor», en Col. Teatro, núm. 408).

<sup>10</sup> Completan su producción *La doble historia del Doctor Valmy*, no publicada en España, y *Mito*, texto para una ópera, publicado en *Primer Acto*, números 100-101, noviembre-diciembre 1968, págs. 75-106. El texto va precedido de unas interesantes declaraciones del propio Buero, «Del Quijotismo al "mito" de los platillos volantes» (págs. 73-74) y de una nota de José Monleón (pág. 72). El estudio más extenso que conozco de *Mito* es el de Marta Halsey en *Antonio Buero Vallejo*, Nueva York, Twayne, 1973, págs. 128-136.

<sup>11</sup> Las palabras entrecuilladas son de Alfredo Marquerie. Estos juicios y los de varios críticos más pueden verse en *Teatro español. 1949-50*, Madrid, Aguilar, 1955.

<sup>12</sup> Alfredo Marquerie, *Veinte años de teatro en España*, cit., pág. 179.

<sup>13</sup> *Théâtre de l'impossible*, Neuchâtel, Editions de la Braconnière, 1963.

<sup>14</sup> Introducción a su ed. *Dos dramas de Buero Vallejo*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1967, pág. 5.

en un ambiente evasivista, cuyos autores, cuando más, dilataban fórmulas dramáticas periclitadas: hablaban, en general, en necio para así dar gusto al público, que tras la tragedia de la guerra civil arrastraba desde hacía diez años su hambre de versatilidad; y, cuando menos, mantenían la estampa burda de un españolismo folklórico o astracanesco.» Y concluye líneas más abajo: «Bueno, en cambio, no se daba a la gracia, sino a la desgracia del pueblo, y con procedimientos naturalistas —pintura exacta de un medio— la hacía trascender, primero, en cuanto testimonio de una clase española determinada y, segundo, en cuanto camino para un dramaturgo de la esperanza social» (Guerrero Zamora, 1967)<sup>15</sup>.

La importancia histórica del teatro de Bueno, con su arranque en *Historia de una escalera*, estriba, según la crítica, de la que sólo he dado un pequeñísimo botón de muestra, en la vuelta ejemplar —histórica y estética— a una realidad problemática concreta, es decir, a un realismo temático de signo crítico, en la gravedad y hondura del descenso al territorio firme de lo real, en la universalidad, más allá de todo provincianismo temático e ideológico, del pensamiento dramático, en la trascendencia social y humana del conflicto y, en cuanto a la técnica y el lenguaje, en la superación de toda retórica y de todo formalismo o, como escribe en un importante artículo de conjunto Ignacio Soldevila, en la «sobriedad absoluta»<sup>16</sup>. Estas constantes formales y de contenido del teatro bueniano, formuladas con mayor o menor acierto, determinan desde su primera hasta su última pieza el puesto insustituible, necesario y representativo que Bueno Vallejo ocupa en el teatro español actual.

*Historia de una escalera* y *En la ardiente oscuridad* son las dos primeras cartas credenciales, rotundas ya, aunque primeras, de la dramaturgia bueniana.

De *Historia de una escalera* nos importa decir, desde ahora, que no guarda ninguna relación esencial con el sainete, predicación reiterada por bastantes críticos españoles, pues la identidad de clase social entre los personajes de aquella y de éste no basta para establecer dicha relación. Bueno no se propone la descripción costumbrista, más o menos desgarrada, de un medio, de un ambiente y de unos tipos, pues sus personajes, a diferencia de los del sainete, significan algo que trasciende el mundo en que se mueven, a la vez que ese mundo está en función de unas significaciones que van más allá de lo que en él es pura apariencia, mientras que el sainete —no peor, sino a muy distinto nivel— se circunscribía al plano de las apariencias, de lo que en la persona y su mundo es accidente —y repito que no

<sup>15</sup> *Historia del teatro contemporáneo*, ed. cit., IV, págs. 79-80.

<sup>16</sup> «Sobre el teatro español de los últimos veinticinco años», *Cuadernos Americanos*, CXXVI, 1963, pág. 281.

estoy valorando, sino distinguiendo— y no esencia. En el drama de Buero —en éste y en todos— los personajes no son nunca tipos genéricos ni sólo individuos, sino signos dramáticos, lo cual no ocurre nunca en el sainete.

«*Historia de una escalera* —escribe Ignacio Soldevila (art. cit., página 280)— plantea el problema de la imposibilidad, para las clases humildes, de realizar sus ideales de mejoramiento material, a la vez por falta de voluntad y por las circunstancias que les rodean.» El signo, tanto escénico como dramático, de esas circunstancias es la escalera de una casa de vecindad por donde diariamente, a lo largo de treinta años, han subido y bajado tres generaciones, sin poder escapar *efectivamente* de ella. «La escalera, símbolo de la inmovilidad social, no conduce a ninguna parte»<sup>17</sup>. «La escalera de esta historia —escribe José Sánchez— es el centro de la pieza porque es el lugar inescapable en donde más tarde o más temprano se encontrarán los inquilinos de la casa. Es una escalera sin salida, sin luz ni abertura, sin horizonte a la vista. Una escalera que lleva abajo, no arriba, y por donde las vidas de los inquilinos descienden también gradualmente a medida que pierden su voluntad de luchar, de cambiar o de vivir»<sup>18</sup>. Y, última cita: «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»<sup>19</sup>. Aparentemente, el mundo social parece actuar como fatalidad sobre las criaturas dramáticas encadenadas a unas circunstancias de las que no logran liberarse, apresadas dentro de un espacio inmutable en donde han fracasado, fracasan y fracasarán los sueños y las esperanzas de los personajes y en donde la angustia del tiempo que pasa y no cambia nada es la experiencia radical de cada uno de ellos. Pero esta fatalidad que actúa con fuerza de destino en el drama, no es más que una cara del problema humano planteado por el dramaturgo. La otra, importante como la primera y realmente decisiva, es la libertad. Cada uno de los personajes proyecta su ser en sus sueños y sus esperanzas, tras lo que se revelan sus más entrañables voliciones y aspiraciones, pero es también responsable del fracaso de esos sueños y de esas aspiraciones. Cada uno de ellos es culpable de haber elegido mal, de haber elegido contra sí mismo, traicionando con sus actos sus mismos sueños y esperanzas. El origen del fracaso no está sólo en el mundo sino en la persona. Sólo un acto de auténtica libertad, fundado en la vocación

<sup>17</sup> Isabel Magaña Schevill, loc. cit., pág. 6.

<sup>18</sup> José Sánchez, «Introduction» a su ed. de *Historia de una escalera*. Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1955, pág. XXIII.

<sup>19</sup> García Pavón, *Teatro social en España*, Madrid, Taurus, 1962, pág. 139.

por la verdad, hubiera podido liberar a los personajes de esa «escalera», por donde suben y bajan porque no han realizado el único acto capaz de salvarles. La escalera es así no sólo signo de la inmovilidad social, sino signo de la inmovilidad personal. Lo planteado y explorado en el drama es esa mutua y misteriosa interrelación entre mundo y persona, entre determinación social y determinación individual. «Hoy como entonces —escribe Buero refiriéndose a la tragedia— es fatal, mas no arbitrario que los hijos paguen culpas de los padres, o que paguen “justos por pecadores”; como también lo es pagar por las culpas propias de un modo u otro, tarde o temprano. Es fatal, en suma, que la violación del orden moral acarree dolor. Al comienzo de todo encadenamiento trágico de catástrofes, los griegos ponen un acto de libertad humana y no un decreto del destino»<sup>20</sup>. Fernando, que sueña con salir del medio que lo aprisiona, no sabe vivir activamente su esperanza y se cierra la puerta abierta hacia mejores horizontes porque en el momento decisivo de obrar con autenticidad se traiciona a sí mismo y a su mejor fuerza liberadora —el amor— y pacta con lo fácil y lo inauténtico. El origen de su fracaso y de su destrucción se encuentra en un acto de libertad humana de sentido negativo y no en un decreto del destino, que es aquí destino de clase. En cuanto a Urbano, desde el principio, identificó falsamente su impotencia con la fatalidad, confiriendo —inauténticamente— valor de destino impuesto desde fuera, a lo que no era más que deficiente elección interior. Ambos son creadores de fatalidad. Lo mostrado por Buero es, a nuestro juicio, ese poder del hombre para crear —positiva o negativamente— su propio destino, poniendo así de relieve la interna conexión dialéctica entre libertad y destino. Naturalmente —y esto constituye otro aspecto del drama— la elección hecha por los cuatro personajes principales, a contrapelo de la autenticidad, determina como consecuencia toda una cadena de acciones y omisiones que van envenenando progresivamente sus mutuas relaciones, establecidas como están en la falsedad y en el compromiso. La inautenticidad les ha conducido a la infelicidad.

El comienzo del ciclo —cerrado ya para los padres— vuelve a darse en los hijos. Fernando, hijo, y Carmina, hija, repiten la situación vivida años antes por los padres, con la diferencia de que ellos «son fieles a su amor, pese a los obstáculos encontrados: se aman a despecho de la prohibición expresa de sus respectivos padres»<sup>21</sup>. ¿Fracasarán como sus padres, recorriendo hasta el final idéntico ciclo o, por el contrario, podrán romperlo liberándose de la «escalera»? Esa es la pregunta final del drama, la interrogación que el dramatur-

<sup>20</sup> «La tragedia», *op. cit.*, pág. 70.

<sup>21</sup> Jean Paul Borel, *op. cit.*, pág. 158.

go deja, no en el aire, sino puesta de pie en la conciencia del espectador, asociado así activamente, comprometido así necesariamente con el destino final de los personajes. La acción catártica de la tragedia cambia el sentido de la dirección, pues no va del drama al espectador, sino del espectador al drama. La respuesta a la pregunta formulada por Buero entraña no el final del drama representado, sino el nacimiento de un nuevo drama: el de cada espectador. No olvidemos las palabras antes citadas de Buero: «El último y mayor efecto de la tragedia es un acto de fe.» Acto de fe personal e intransferible, no del dramaturgo sólo, sino de cada espectador, a quien aquél, sin embargo, le ha propuesto algo en su drama: la necesidad de la verdad.

La mayor originalidad de Buero no consiste ni en lo estilístico ni en lo temático, sino, más radicalmente, en la creación de una nueva relación *activa* entre drama y espectador, el cual, lo quiera o no, sale del teatro, pero no del drama, con un nuevo compromiso consigo mismo.

El dramaturgo aparecido con *Historia de una escalera* confirma su *presencia pública*<sup>22</sup> con *En la ardiente oscuridad*, cuya acción transcurre en una moderna institución para ciegos, quienes viven en régimen de optimismo. El comienzo de la obra reitera las risas y las bromas de los jóvenes estudiantes ciegos que han sustituido el vocablo «ciego», con todas sus connotaciones negativas, por la palabra «invidente», sustitución lingüística que manifiesta su pretensión de normalidad: vivir como gentes normales sin asumir sus limitaciones como tales. A ese mundo de optimismo, de olvido de la realidad radical de la ceguera, llega Ignacio, cuya existencia está fundada en la dolorosa conciencia de su condición de ciego, condición para la que rechaza todo enmascaramiento y toda convención. Su desesperación lúcida, su necesidad de gritar la verdad sin paliativo alguno va minando, poco a poco, la moral optimista de sus compañeros, introduciendo de nuevo en ellos la inseguridad y el dolor y la angustia de su verdadera condición, condición que hay que asumir del todo, pero sin conformarse a ella, sin escamotear el sufrimiento. Su rebelión contra las reglas del juego le lleva a enfrentarse con Carlos, cuya novia le ha dejado por Ignacio. Carlos defiende los principios de la institución y su pedagogía de la felicidad. El enfrentamiento entre ambos termina con el asesinato de Ignacio por Carlos, asesinato que, aparentemente, es un desgraciado accidente. Desaparecido Ignacio todo parece retornar al orden inicial y puede volver el optimismo y la inconsciencia de la propia condición, menos para Carlos que ya no olvida la verdad: su condición de ciego.

<sup>22</sup> *Las palabras en la arena*, en un acto, fue representada una sola vez en el teatro Español, de Madrid, diciembre 1949, por los estudiantes del Conservatorio, y no tiene, por tanto, valor de confirmación pública.

La ceguera, naturalmente, ha sido interpretada por los críticos como un símbolo de la oscuridad, de la incertidumbre y de las limitaciones inherentes al ser humano, y el sentido de la obra como una invitación a asumir la trágica condición del hombre y su verdad, sin intentar escamotearla, enmascararla o convencionalizarla, pues sólo en la verdad y por la verdad puede trascender la criatura sus limitaciones y ser libre, aunque ser libre conlleve, como la pulpa el hueso, el dolor. Frente a la pedagogía de la felicidad a toda costa la pedagogía de la verdad, cueste lo que cueste <sup>23</sup>.

Jean-Paul Borel en su interpretación menos metafísica y más sociológica de la pieza, escribe: «La première significación de la pièce est claire: il y a des puissances qui ont intérêt à ce que l'homme se croie heureux. (...) On répand le mythe de bonheur et de la supériorité de notre civilisation, on multiplie les statistiques sur l'amélioration du niveau de vie (...). Et l'exemple de *l'Ardente Obscurité* nous laisse entendre que ceux qui profitent de la situation actuelle sont capables d'aller jusqu'à tuer les défenseurs de la vérité». El mismo crítico, estableciendo una relación entre la experiencia de los ciegos y la del espectador, escribe: «L'expérience que chacun fait avec les aveugles est en effet, en même temps, une épreuve strictement personnelle, et qui peut prendre des significations diverses; mais toutes se ramènent à la certitude, à la "constation" qu'il est impossible de vivre comme nous l'avions fait jusqu'ici. Et la mort d'Ignacio ne fera que confirmer cette impossibilité, malgré le retour de l'optimisme de ses anciens compagnons. (...) L'angoisse vécue pendant trois actes laisse un germe au fond de chacun, et la sécurité du monde est effectivement rompue. Le chemin est ouvert à toutes les tentatives d'amélioration, alors même que ce problème n'est qu'effleuré dans la pièce» <sup>24</sup>.

Guerrero Zamora adopta, en cambio, ante la pieza una actitud de censura. Afirma, de ésta y de las otras obras de Buero, que «la proyección metafísica» que en ellas pueda darse «es siempre gratuita, indefinible, enunciada pero nunca gestada». Según él, «Ignacio parece moverse impulsado por turbias rivalidades, envidias de la paz ajena y de las unidades armónicas que tropieza a su margen, rencores hacia

<sup>23</sup> Además de los trabajos ya citados, ver: Martha T. Halsey, «Light and Darkness as Symbols in Buero Vallejo», *Hispania*, L, 1967, págs. 63-68; José Luis Abellán, «El tema del misterio en Buero Vallejo: un teatro de realidad trascendente», *Insula*, 1961, núm. 174, pág. 15; Martha T. Halsey, «The Dreamer in the Tragic Theatre of Buero Vallejo», *Revista de Estudios Hispánicos*, II, 1968, págs. 265-285; Juan Rodríguez Castellano, «Introduction» a *En la ardiente oscuridad*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1954. Ver también, del propio Buero, «La ceguera en mí teatro», *La Carreta*, 1963, núm. 12, página 5.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, págs. 164-165.

toda estabilidad y, en fin, profundo desamparo». Falto de «iluminación interior» y de «paz mística», «todas sus razones [las de Ignacio] esgrimidas son o arteras o ambiguas, sin que su autor ni él mismo lo sospechen». Y concluye: «La expresión creadora, por tanto, se frustra cayendo en torpes faltas de gradación —cuando, a la muerte de Ignacio, cuantas se prendaron de su labia abandonando a sus enamorados [sólo una lo hizo, Juana, pues Manolín, que dejó a su enamorada, era otro, no otra], vuelven precipitadamente a ellos y todo se reajusta por arbitraria voluntad del autor— y, por último, en una mezcla entre los atributos del plano literal del argumento —la ceguera física— y los de su proyección simbólica —la ceguera espiritual»<sup>25</sup>.

Confesamos no entender por qué la falta de «iluminación interior» y de «paz mística» convierte en «arteras o ambiguas» las razones de Ignacio. Justamente porque no las posee no es un redentor ni es mesiánica su labor, como afirma poco antes Guerrero Zamora contradiciéndose. Ignacio no pretende poseer verdad alguna; simplemente se niega a aceptar solución por vía de evasión —no de enfrentamiento—. Por lo que se refiere a que los móviles que impulsan su conducta son turbias rivalidades, envidia de la paz ajena o rencores a toda estabilidad, tampoco los encontramos como determinantes principales de su actuación, sobre todo habida cuenta del significado que dicha paz y estabilidad tienen para Ignacio. A lo largo de la obra, desde el principio, antes de toda posibilidad de rivalidad amorosa, denuncia lo que en ellas hay de mentira y de engaños, de ilusión.

No obstante, nos parece que, en general, se ha tendido a una interpretación unilateral de la obra de Buero, al adscribir los valores positivos a Ignacio y su misión de «ángel de la discordia»<sup>26</sup> y los negativos a Carlos y el resto de los ciegos, en quienes se encarna el miedo a enfrentarse con la verdad. Dentro del universo de la moral trágica la culpa o el error de Carlos consisten en no querer sufrir, como él mismo lo grita, más que lo dice, dos veces: «Me niego a sufrir» (comienzo del acto III); pero junto a ello hay algo en él enormemente positivo, también desde el punto de vista de la moral trágica: su voluntad de lucha. En el mismo acto III afirma: «¡Yo defiende la vida! ¡La vida de todos nosotros, que tú amenazas! Porque quiero vivirla a fondo, cumplirla; aunque no sea pacífica ni feliz. Aunque sea dura y amarga. ¡Pero la vida sabe a algo, nos reclama!» Ignacio ha aceptado sufrir e, incluso, según afirma, ha asumido el sufrimiento de los demás, pero en él hay algo negativo y destructor: «Tienes el instinto de la muerte», le dice Carlos. He ahí

<sup>25</sup> *Op. cit.*, pág. 84.

<sup>26</sup> Juan R. Castellano, «Introduction», cit., pág. XVI.

el grave problema: el hombre debe afrontar la verdad, aunque ésta destruya su ilusoria felicidad, falsa porque está fundada en el engaño; pero el hombre debe también defender la vida, la suya y las de los otros, venciendo la tentación de destruirse a sí mismo y a los demás. Ni Carlos sólo ni sólo Ignacio constituyen por separado la solución del conflicto dramático, y de ahí justamente el sentido del final de la obra: Carlos asesina a Ignacio para asumirlo a continuación, no para negarlo. Lo propuesto esta vez por el dramaturgo es, a nuestro juicio, la síntesis, no la exclusión. Es necesario, como condición *sine qua non* de una existencia auténtica, el acto de conciencia insobornable que asume la verdad (Ignacio), pero también la defensa de una vida creadora proyectada hacia el futuro. La verdad debe ser fuerte de vida, no pozo donde ésta se estanca y se devora a sí misma. Como en *El concierto de San Ovidio*, según veremos después, es también el espectador quien debe asumir la muerte de Ignacio, pero, además, la defensa de la vida en la que Carlos, transformado por Ignacio, se halla comprometido. No olvidemos que las palabras finales de Carlos son el testimonio de una conversión: a la insatisfacción, a la inquietud y a la vocación de trascendencia. La muerte de Ignacio tiene así una doble significación claramente dialéctica: el hombre defiende su felicidad contra una verdad que la pone en cuestión poniendo al descubierto su insuficiente fundamento y sus falsos contenidos, pero el hombre no puede ser feliz sin la verdad que autentifique esa felicidad, autenticación que sólo a través del sufrimiento y la insatisfacción alcanza plenitud humana.

### 3. Mito, leyenda y fábula

Después de *En la ardiente oscuridad* y antes de *Hoy es fiesta* escribe Buero una serie de dramas (*La tejedora de sueños*, *La señal que se espera*, *Casi un cuento de hadas* e *Irene o el tesoro*) que guardan entre sí cierta relación de identidad, o, al menos, de semejanza en el significado y en la forma del conflicto. Se afirma en ellas o, mejor se propone en ellas con mayor o menor ambigüedad la presencia del misterio como dimensión de la existencia humana y la necesidad de la fe, la esperanza y el amor —vaciadas las tres de toda significación teológica concreta— para transformar el mundo y realizar lo humano en el hombre.

En *La tejedora de sueños* opera Buero un doble y simultáneo tratamiento de desmitologización y remitologización del mito de Ulises y Penélope: destruye la significación tradicional del mito para insuflarle otro, a la vez que pone en cuestión la relación orgánica entre la verdad histórica y su mitificación. Buero utiliza, invirtiendo su

sentido, los elementos por todos conocidos: Penélope, encerrada en un misterioso camarín, trabaja en su tela, difiriendo la elección de uno de sus pretendientes, mientras espera el retorno de Ulises de la guerra de Troya. Pero esta nueva Penélope no teje de día para destejer de noche, sino que va dando forma en la tela a sus más secretos sueños, que deben permanecer secretos siempre para no ser destruidos. Para esta Penélope la guerra es la que los hombres se encuentran empeñados, la guerra de la que nacen y en la que mueren los héroes, la guerra perpetuada en cantos es, en el fondo, una realidad sucia y absurda, fruto de la imbecilidad y de la frivolidad de los hombres. Para Penélope, Ulises, al partir a la guerra, la abandonó para ir a luchar por otra mujer, Helena, sin otro motivo que el orgullo y el egoísmo. Durante los veinte años que dura la guerra de Troya, Penélope en su propio palacio vivirá una réplica de la guerra de Troya, confiriéndose a sí misma el papel de Helena. Los pretendientes se disputarán su mano, no por otra razón que por alcanzar el poder. Y el reino mientras tanto se irá empobreciendo. Veinticinco abandonarán la lucha, los que sólo habían venido en busca de botín. Cinco sólo permanecerán, de los cuales cuatro, embrutecidos, degradados. Sólo uno de los que vinieron a pretender la mano de Penélope, Anfino, permanecerá puro. Y deberá morir. La imagen de la guerra de Troya, traspuesta al palacio de Penélope, quedará así «contestada»: su finalidad es el botín, su consecuencia, la degradación del hombre y el empobrecimiento y miseria del reino y su excepción, Anfino, el hombre puro e idealista, cuyo destino es perecer, no triunfar. Quien triunfa es Ulises, en quien el dramaturgo desenmascara, mostrando al desnudo su verdadera realidad, al héroe militar. Ulises no es el hombre ennoblecido por la guerra sino, justamente, el hombre destruido por la guerra y por ella vaciado de su humanidad, sin amor y sin nobleza, que sólo sabe, desde la desconfianza, seguir destruyendo e, irrisorio consuelo, salvar las apariencias, salvar su prestigio inventando una mentira, un falso mito para ejemplificación de la posteridad.

Junto a esta primera significación hay otras, puestas ya de relieve por los críticos. Para Marta T. Halsey el núcleo de la tragedia reside en el amor ideal de Anfino y Penélope, que ésta defiende en su camarín solitario, símbolo de su alma. Los sueños de Penélope expresados en las figuras que teje en su tela, aparentemente destruidos por Ulises, triunfarán, sin embargo, como realidad espiritual<sup>27</sup>. Para Guerrero Zamora, Buero erige en esta obra «otro de los mitos de la pureza que sólo la muerte preserva de su fatal degradación»<sup>28</sup>. Una

<sup>27</sup> Martha T. Halsey, «The Dreamer...», cit., págs. 267-269.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, pág. 87.

de las más agudas interpretaciones es, sin duda, la de Jean-Paul Borel. Para el crítico suizo existe en la obra una relación humana fundamental: «On ne peut être quelque chose que par et pour autrui. Sans les prétendants, Pénélope ne serait qu'une femme délaissée par son mari. Grâce à eux, elle redevient reine, femme courtisée, donc jeune et belle»<sup>29</sup>. Los pretendientes representan para ella —según Borel— los testigos, las pruebas de su realidad y de su importancia humana y femenina. El amor de Anfino la salva —al verla bella y joven, a pesar del tiempo— de la nada. Nuestra experiencia como espectadores sería la de constatar la imposibilidad de vivir; de una parte a causa de nuestra dependencia de otro: necesitamos a los otros para ser algo, para vivir, pero los otros no se preocupan ni de nosotros ni de la realidad de nuestro ser. Ni los pretendientes cortejan a Pénélope por ella misma, ni Ulises la apoya o la defiende; nadie se preocupa de hacerla existir. Aun admitiendo —sigo citando— que el amor de Anfino es real y representa para la reina una posibilidad de existir verdadera y concretamente, las cosas siguen siendo trágicas, pues —segunda razón de la imposibilidad de vivir— «el mundo pertenece a los Ulises, a los poderosos, a los violentos, y no a los Anfino».

La confrontación final entre los esposos los deja juntos y solos, viejos uno para el otro, sin nada real que los una, entregados, Ulises a la tarea de inventar para las generaciones futuras el mito de la esposa fiel y enamorada, y Pénélope a esperar, fundada en sus sueños y en su experiencia del amor puro de Anfino, que los hombres «tengan corazón para nosotras y bondad para todos; que no guerreen ni nos abandonen. Sí; un día llegará en que eso sea cierto. (...) ¡Cuando no haya más Helenas... ni Ulises en el mundo! Pero para eso hace falta una palabra universal de amor que sólo las mujeres soñamos... a veces».

Al espectador le corresponde, como al final de cada drama de Buero, elegir entre el mundo desolado de Ulises, donde no existen pruebas de la existencia del sueño de Pénélope, o la fe y la esperanza de Pénélope.

Son la fe y la esperanza quienes triunfan en *La señal que se espera*. Para Torrente Ballester la obra es «una exaltación de la fe»<sup>30</sup> y para Martha T. Halsey el tema central es «el poder creador de la fe»<sup>31</sup>. Cada uno de los personajes del drama, cuya acción transcurre en un espacio «mágico» —la Galicia de Valle-Inclán y Casona, pero que en Buero tiene mucho de convencional—, espera algo de radical

<sup>29</sup> *Op. cit.*, pág. 177. Las citas que siguen corresponden a pág. 178 y página 179.

<sup>30</sup> Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, ed. 1957, pág. 326.

<sup>31</sup> Martha T. Halsey, «Buero Vallejo and the Significance...», *cit.*, pág. 60.

importancia en sus vidas, centradas en la espera de ese algo simbolizado en un arpa que debe sonar misteriosamente. La melodía del arpa será la señal que todos esperan. El arpa sonará, finalmente, pulsada por las manos de Susana, cuya acción, si de una parte es objetivación del poder creador de la fe y la esperanza de cada uno, es también manifestación de un poder trascendente del cual Susana ha sido el instrumento. Con la señal llega la liberación y la paz, previa toma de conciencia de las propias faltas y errores. Reiteradamente, los personajes afirman la existencia del misterio que nos rodea y el milagro que es la existencia. Para que uno y otro se revelen basta que el hombre viva activamente, creadoramente su fe y su esperanza.

Creemos con Torrente Ballester que en esta pieza Buero no ha conseguido fundir los dos elementos dramáticos que la configuran: «el sistema de mitos, más o menos folklóricos, que le sirven de fondo» y «la situación humana» vivida por cada uno de los personajes.

El tema de *Casi un cuento de hadas* es el poder creador del amor. Buero elige, adaptándolo a sus designios, la fábula de Charles Perrault, *Riquet a la houppe* (*Enriquete el del copete*). El príncipe Riquet y la princesa Leticia poseen —sin culpa alguna— una limitación: física en él —su fealdad—, espiritual en ella —su falta de inteligencia—. «La pièce —escribe Borel— raconte la lutte de Riquet pour devenir beau, ne serait-ce qu'aux yeux de Leticia, et pour rendre cette dernière intelligente, puis pour se faire aimer d'elle comme lui l'aime. L'amour n'est pas tant le but à atteindre que le but utilisé; il naît spontanément chez Riquet, et peu à peu chez Leticia, à mesure qu'elle se sent enfin aimée et appréciée par quelqu'un»<sup>32</sup>.

El amor, a la vez acto de fe en el valor intrínseco del «otro» y esperanza en la capacidad del ser humano para trascender sus propias limitaciones, transforma a Leticia en una mujer inteligente al revelar-la tal como es y no tal como la ven los demás. El amor no podrá convertir la fealdad física de Riquet en belleza física, pero sí podrá revelar la verdadera belleza espiritual encubierta bajo la apariencia física. Belleza espiritual que se manifiesta como lo absolutamente real. El amor es así la condición *sine qua non* para el descubrimiento de la realidad. Riquet, el verdadero y auténtico Riquet, el único real, es «el príncipe hermoso» que debajo de las apariencias —el «príncipe feo»— descubre el amor de Leticia. Revelador del ser, de la realidad del ser, el amor es el único instrumento con que el hombre cuenta para transformar, a la vez, el mundo y la visión del mundo. Ahora bien, apariencia y realidad coexisten siempre, y no basta descubrir ésta para que aquélla desaparezca. Leticia integrará en una superior unidad la realidad interior y la apariencia exterior del prin-

<sup>32</sup> J. P. Borel, *op. cit.*, pág. 170.

cipe Riquet, divididas antes y representadas por dos actores. Como inteligentemente comenta Borel, el público no puede ya ni identificarse con el Riquet bueno y feo ni con el Riquet bueno e inteligente que ha dejado de ser feo. «Riquet est réellement et définitivement laid. Mais il est laid *et* beau a la fois.»

Si para mostrar el poder creador de la fe, la esperanza y el amor ha acudido Buero al espacio del mito, de la leyenda y de la fábula, en *Irene o el tesoro* vuelve al espacio sórdido y agobiante de *Historia de una escalera* para hacer brotar dentro de él el espacio del mito, la leyenda y la fábula.

Ni en la primera obra de Buero ni en las posteriores *Hoy es fiesta* y *El tragaluz* alcanza el ambiente en que la acción sucede tal grado de sordidez, de degradación y de inhumanidad morales, no sólo físicas, como en *Irene o el tesoro*. En la casa del usurero Dimas, dominada por la avaricia de éste, y por la violencia, el engaño y el desamor de las relaciones del marido, la mujer y la hija, vive Irene quien, muerto su marido, ha sido recogida por la familia de éste, y es tratada como una sirvienta, insultada, ofendida, humillada y explotada. Para compensar la deficiente condición en que se encuentra y sintiéndose incapaz de abandonar físicamente el medio en que vive —¿adónde ir?— se refugia en el mundo interior poblado de recuerdos, de los cuales el dominante es el del hijo que llevó en su seno y murió al nacer. La primera imagen dramática es la del desvalimiento de Irene en un ambiente inhumano y oprimiente, del que escapa refugiándose en su fantasía. Pero, de pronto, aparece en escena un nuevo personaje: el duendecillo Juanito, invisible para todos menos para Irene y, naturalmente, para el espectador. Un duende que en el interior del espacio sórdido, cuyo *leitmotiv* es la oscuridad, de la casa en que la vida de sus habitantes transcurre, abre un nuevo y maravilloso mundo de luz. Buero concentra entonces la tensión dramática en la oposición conflictiva de los dos mundos coexistentes en la escena: el luminoso de Irene, objetivado en el duende, y el oscuro del resto de los personajes. La pregunta a la que el espectador debe dar respuesta es ésta: ¿es real o no es real el duende y su mundo maravilloso? En el interior del mundo configurado por la obra se nos ofrecen dos puntos de vista y, consiguientemente, dos interpretaciones, dos respuestas, ninguna de las cuales es la respuesta del dramaturgo, pues éste concibe su oficio de dramaturgo —y de ahí la estructura interrogativa de su dramaturgia y su relación activa con el espectador, según ya indicamos— como tarea de *puesta en drama* de la pregunta. (Su teatro sería así una interrogación —siempre grave y fundamental— que se hace drama, esto es, acción, cuya respuesta compete al espectador, comprometido por el dramaturgo a ejercer el oficio de quien responde, a la vez testigo, actor y juez.)

El primer punto de vista es el del duende y el de la misteriosa Voz que sólo él y el espectador oyen, Voz que es signo de una invisible presencia: «Para la loca sabiduría de los hombres —dice— tú y yo somos un engaño. Pero el mundo tiene dos caras... Y desde la nuestra, que engloba a la otra, ¡ésta es la realidad! ¡Ésta es la verdadera realidad!» Desde el otro punto de vista, el lógico-racionalista, el duende no es más que producto de una alucinación, materialización de los deseos insatisfechos de Irene. Ateniéndose a esta interpretación se decide internar a la «esquizofrénica» Irene en un sanatorio mental. El final de la obra es, sin embargo, otro, también de doble significación: Irene, conducida por el duende, parte por el balcón, siguiendo un camino luminoso, hacia el reino de la luz. Esto es *lo que ve* el espectador. Irene se ha tirado por el balcón y se ha estrellado contra el suelo de la calle. Esto es lo que el espectador *oye decir* a los otros personajes. Pero el espectador, a diferencia de esos otros personajes que nada han visto, ha visto, como Irene, al duende, y, a diferencia de Irene y de los otros personajes, ha oído la Voz, sólo por el duende oída. ¿Es real o no es real lo que el espectador e Irene ven? ¿Es real lo que sólo el espectador y el duende oyen?

Para Marta T. Halsey y José Ramón Cortina el final del drama y el drama en sí es ambivalente<sup>33</sup>. Torrente Ballester reprocha a Buelro el «no atreverse a marcar claramente la *realidad de lo maravilloso* y si digo claramente es porque queda flotante la duda de si el duende es tal o pura imaginación de Irene»<sup>34</sup>. No necesitamos insistir en que para nosotros es justamente esa duda lo que Buelro quiere proponer, por lo que el reproche nos parece inadecuado. Borel, en cambio, concluye: «Ou bien Juanito existe, et alors il est possible pour Irene donc pour moi de vivre vraiment son rêve, de la rendre réelle. Ou bien il n'existe pas, et les simples hallucinations d'Irene rejoignent les rêves que je fais et qui m'aident à vivre. Il s'agit pour chacun de *vivre* la pièce; de vivre le merveilleux ou de le refuser»<sup>35</sup>.

Pero el *quid* del drama, la interrogación capital a la que debemos dar respuesta, no está, a nuestro juicio, en hacer real el sueño ni en apoyarnos en el sueño como el cojo en su bastón, para ayudarnos a vivir, sino en admitir o no admitir lo propuesto por la Voz: que el mundo tiene dos caras, una de las cuales engloba a la otra. Se trata de admitir o no la existencia de la trascendencia en el seno mismo de la realidad, trascendencia que no sólo funda lo real, sino que lo revela auténticamente.

<sup>33</sup> Martha T. Halsey, «The Dreamer», cit., pág. 271. José Ramón Cortina, *op. cit.*, pág. 57.

<sup>34</sup> Torrente Ballester, *op. cit.*, pág. 330.

<sup>35</sup> J. P. Borel. *op. cit.*, pág. 173.

La criatura humana, tal como aparece en estas piezas, vive —como lo dicen reiteradamente los personajes— rodeada por el misterio, pues la realidad no es sólo problemática, sino esencialmente misteriosa. El dramaturgo nos invita, mediante los signos dramáticos por él creados, a tomar conciencia de ellos, pero sin condicionar nuestra respuesta; nos pone en situación, dejándonos luego solos para decidir y elegir. Es esa soledad comprometida del que ha sido puesto en una situación el efecto característico de la dramaturgia bueriana sobre el espectador, efecto que moviliza —permítaseme la expresión— catárticamente su libertad.

Un reparo<sup>36</sup> tenemos que hacer a estas obras, cuyas significaciones hemos tratado de expresar. Los personajes —sobre todo en *La señal que se espera* y en *Irene o el tesoro*— pierden en bastantes ocasiones su autonomía dramática, víctimas del «dirigismo» de su autor, que no justifica suficiente y objetivamente sus reacciones. Puesto que hemos hablado de los personajes de Buero como signos dramáticos, podríamos decir que en la relación del significante y el significado hay un exceso de mediación por parte del dramaturgo.

#### 4. Dos investigaciones

Son *Madrugada* y *Las cartas boca abajo*. En ambas se trata de una investigación cuyo término es el descubrimiento de la verdad, investigación que conlleva también un proceso de desenmascaramiento y, en su término, el comienzo de una purificación moral.

En *Madrugada* —en cierto modo un *tour de force* técnico: uso de las tres unidades dramáticas, identidad del tiempo de la acción y el tiempo de la representación— adopta Buero el esquema formal de la pieza policíaca, como ya lo había señalado Torrente Ballester. «El nivel dramático de la obra —escribe Guerrero Zamora— se consigue justamente porque su acción es lida —por medio de dos contendientes: la codicia y el amor— de pasiones absolutamente contrarias: la ansiedad material y la ansiedad espiritual»<sup>37</sup>.

La investigación es puesta en marcha, dirigida y llevada a su término por Amalia, quien a la vez crea la situación que la haga posible. Esa finalidad de la investigación es el descubrimiento de una verdad que puede destruir o salvar a Amalia, pero que es necesaria para dar sentido y autenticidad a su existencia personal. Lo mostrado es no sólo la necesidad de la verdad, sino dos de los modos de

<sup>36</sup> No porque pensemos que la crítica literaria es «un palacio de justicia» (la expresión es de André Thérive, *La foire littéraire*), sino por lo que tiene de testimonio y mediación.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, pág. 88.

compromiso con la verdad, uno impuro en que la verdad es un simple valor de cambio, y que sin negarla la prostituye, y el otro, el representado por Amalia, puro, que es el que triunfa en el drama.

El matrimonio de *Las cartas boca abajo*, al contrario que Amalia, ha elegido vivir ocultando la verdad. Ocultación que a lo largo de veinte años ha ido deteriorando sus relaciones, creando una cadena de incomprensiones en la que acaban sintiéndose prisioneros, enfrentados como enemigos, extraños uno al otro. A partir de esa ocultación de la verdad, el dramaturgo desarrolla ante nosotros el proceso de inautenticación de unas vidas, su lenta destrucción, cuyo resultado es el dolor inútil, el sufrimiento estéril, el fracaso y la incapacitación para el amor y para la felicidad. Sólo la decisión de volver las cartas boca arriba, de decir, finalmente, la verdad, puede romper el círculo de la fatalidad que Juan y Adela han creado y del que son únicos responsables.

##### 5. Dialéctica de la esperanza: *Hoy es fiesta*

Dentro de la totalidad de la dramaturgia bueriana, tal como estaba constituida en 1956, *Hoy es fiesta* nos parece una pieza-síntesis, a la vez que una pieza-balance de los temas mayores de su teatro, especialmente del tema de la esperanza, pivote estructural de la obra, y en la que Buero profundiza más que en los anteriores dramas o, más exactamente, plantea con visión más global.

Como en *Historia de una escalera* los personajes son los vecinos de un inmueble, con idéntico *status* social y económico, igualmente agobiados por un medio del que no pueden salir y que gravita negativamente sobre ellos, condicionando con fuerza sus vidas individuales; pero aquí el lugar escénico no es ya una escalera, sino una azotea, es decir, no ya un espacio cerrado, sino abierto a «la tersa maravilla del cielo mañanero y la ternura del sol que... besa... las pobres alturas urbanas», según reza la acotación del autor. Y como en *Madrugada*, el tiempo de la acción tiene una duración «clásica», desde las primeras horas de la mañana hasta el crepúsculo vespertino.

La obra comienza, significativamente, con la conquista por los vecinos del espacio abierto en donde la acción transcurrirá, espacio arrebatado a la fuerza a la portera del inmueble, figura irrisoria y degradada de una autoridad anónima y arbitraria que, sin razón ni razones, les niega a los inquilinos el derecho a disfrutar de la azotea. Este primer acto de rebelión activa muestra, a la vez que la gratuidad del acto autoritario puro, del que la portera no es sino mediación, la no racionalidad del derecho establecido —no se sabe por quién ni por qué—, derecho puramente abstracto, y el camino o

método para conquistar el espacio abierto, camino o método que no es otro que el de la violencia, el de la acción directa. El resto del drama transcurrirá en un complejo nivel de significaciones de signo opuesto al de esta primera significación del arranque de la pieza.

En efecto, ya los mismos personajes que se han posesionado de la azotea señalan reiteradamente la excepcionalidad del día: no es un día cualquiera en la cadena de los días, idénticos siempre, sino un día de fiesta, una excepción, por tanto, a la regla. Una vez establecidos *de facto* en la azotea, de manera provisional, con carácter de regla y no de excepción—, los vecinos viven su día de fiesta a la espera del premio gordo de la lotería, premio que no va a redimirlos de su condición, sino sólo a aliviarla. Lo que esperan no es un cambio radical, sino pequeños cambios accidentales, no una mejora absoluta, sino una mejora parcial, no el cambio como regla, sino el cambio como excepción. Dicho con otras palabras, no el cambio de la estructura global, sino pequeños cambios dentro de la misma estructura, de la cual la lotería no es sino un elemento.

De entre el coro de vecinos que esperan algo venido de fuera destaca el dramaturgo unos cuantos personajes. Doña Nieves, la echadora de cartas, la pitonisa, que vive decentemente de explotar, pero también de satisfacer —ambos aspectos están dialécticamente presentados— la esperanza pasiva de las vecinas, y cuyas palabras *profesionales* o, por así decirlo, *institucionalizadas*, son: «Hay que esperar siempre... La esperanza nunca termina... Creamos en la esperanza... La esperanza es infinita.» Son estas palabras —*salmodiadas*, según acota el autor, no lo olvidemos— las últimas de la obra, de cuya significación hablaremos después. Doña Nieves vive de la esperanza de los demás, a la espera también ella, pero ayuda a vivir la esperanza de los demás que la necesitan para seguir viviendo en un mundo en donde vivir consiste siempre en estar «corriendo como perros tras las cosas sin conseguirlas nunca... nunca» (III, pág. 87)<sup>38</sup>. La joven Daniela, caracterizada por su pureza moral, su necesidad de comprensión, su soledad y su odio a la mentira y su aspiración a vivir «una vida clara y sin tapujos» (II, pág. 48). Y Silverio, el más lúcido y el más complejo de todos los personajes. Silverio, artista procedente de otra clase social y cultural más alta que el resto de los vecinos, ha renunciado a su porvenir, dedicando su vida a su mujer, Pilar, ante quien se siente culpable. Pilar fue forzada durante la guerra y tuvo una niña. Silverio se acusa de no haber amado a la niña y de haberla dejado morir<sup>39</sup>. En realidad, su muerte fue un

<sup>38</sup> Todas las citas están tomadas de la edición de Alfíl, 1960, Col. Teatro, número 176. Entre paréntesis indico acto y página.

<sup>39</sup> El motivo recurrente de la muchacha forzada y del odio de quien la

accidente. Pero Silverio ha asumido esa muerte y ha cargado con la culpa intentando rescatarla por el amor, pero sin atreverse a decir la verdad a Pilar, que está sorda.

Todos los personajes coinciden en una misma cosa: la espera. Pero difieren en el contenido y el modo de su esperar y en el sentido de su esperanza. El punto culminante de la acción se encuentra en el tercer acto, con la particularidad estructural de que el punto culminante está formado de dos momentos dramáticos colisivos entre sí. Sobre los vecinos cae como una bomba la noticia de que les ha tocado el premio gordo de la lotería, con la consiguiente explosión de alegría, seguida de una explosión de cólera colectiva al enterarse por Daniela de que es mentira, de que doña Balbina, su madre, les había vendido participaciones de un décimo ya caducado, pensando que no tocaría y empujada por la necesidad de comer. Doña Balbina, la única que no esperaba nada, ha jugado con la esperanza de los vecinos. Éstos la juzgan culpable y deciden castigarla. ¿Es culpable doña Balbina? Silverio, desde el centro mismo de su propia conciencia de culpa y de su necesidad de perdón, convence a los vecinos de que de todos ellos es doña Balbina la más desgraciada, la que menos posee, la más necesitada. Y los vecinos perdonan. Varias cosas importantes se cumplen, por lo que al sentido del drama se refiere, en esa escena. Para los vecinos, que habían puesto el objeto de su esperanza en la lotería, «todo se ha perdido». «Y así toda la vida. Corriendo como perros tras las cosas sin conseguir las nunca... Nunca» (loc. cit.). Desde el oscuro pozo de ese «nunca» ha surgido, sin embargo, como un manantial de agua pura, un acto de amor: el perdón. Y vuelve a surgir, de nuevo, como una necesidad, aunque nunca se cumpla, la esperanza. Buero Vallejo nos hace conectar profundamente con la naturaleza dialéctica de la esperanza, cuyo núcleo es esa aparente antinomia de *Nunca* y *Siempre*, en que consiste su carácter trágico. Para Daniela, que antes había acudido a Fidel en busca de ayuda y de comprensión, y éste no se la otorgó, para Daniela que aspiraba a la claridad y a la verdad, esta escena constituye el punto culminante en su propia vida: la ruptura con la mentira y la instauración de la verdad. Pero tal ruptura y tal instauración comportan la experiencia radical de la soledad. (En seguida volvemos a ello.) Para Silverio ese momento está cargado de trascendencia: la acción de Daniela —decir la verdad sin temer las consecuencias— y el perdón de los vecinos tiene para él valor de una señal. «Lo que ha ocurrido —dice— es como una señal de que también yo... puedo esperar» (III, págs. 89-90).

---

ama al hijo, odio por el que el hombre se siente culpable, aparecerá también en *Aventura en lo gris* y en *Un soñador para un pueblo*.

Pero el dramaturgo no se detiene aquí, avanza un paso más, siempre en profundidad, y enlaza con extraordinaria economía dramática el problema de la verdad dicha por Daniela y el problema de la verdad aún no dicha por Silverio. Doña Balbina interpreta la verdad dicha por su hija como fruto del odio: «¡Tú me has delatado porque me odias, y eso lo tendrás que pagar!» (III, pág. 91). La respuesta de Daniela a esta acusación es la misma de los vecinos, antes citada: «¡Todo está perdido!» Su reacción es la tentación del suicidio. Del que le salva Silverio haciéndole asumir su vida. La instauración de la verdad aneja la aceptación del dolor. ¿Y en qué consiste la vida a la que Daniela dice sí?: «Tú trabajarás —le dice Silverio—, él (Fidel) ganará sus oposiciones; él y tu madre te harán sufrir. Tendrás que conservarlos a los dos con paciencia... Tú serás la más fuerte en un hogar donde no faltarán estrecheces, penas... ni tampoco alegrías» (III, pág. 94).

Silverio, que hasta entonces había diferido ese momento de decir la verdad y de aceptar el dolor, purificado interiormente por la acción catártica de ese «día de fiesta», se decide a romper también, como Daniela, con la mentira y, como los vecinos, se atreve a esperar, aceptando de antemano —y esto es decisivo— el «nunca» de la esperanza. Silverio, mediante su participación activa en la vida de los demás, obtuvo el perdón de los vecinos para Doña Balbina —y esa acción hizo nacer en ellos una nueva y más profunda conciencia de comunidad, superior a la simple relación de vecindad— y salvó a Daniela de la tentación del suicidio (interpretada por Borel como la más pasiva de las esperanzas, la de la muerte, que no es sino huida, escape, pero no victoria, del propio destino y de nuestro compromiso con la realidad)<sup>40</sup>, decidiéndola a afrontar la existencia. Cada cual a su modo, los vecinos y Daniela salieron moralmente vencedores de la prueba. Silverio debe ahora pasar la suya. Me parece importante, por lo que después diré, citar íntegro el soliloquio de Silverio:

Solo. A ti te hablo. A ti. A ti, misterioso testigo, que a veces llamamos conciencia... A ti, casi inencontrable, a quien los hombres hablan cuando están solos, sin lograr comprender a quién se dirigen... ¿Tiene algún sentido este extraño día de fiesta? ¿Debo entenderlo como un día de esperanza y de perdón? ¿Ha sido quizá rescatada la vida de aquella niña por la de Daniela?... Pero sé muy bien que sólo puedes contestarme a través de unos labios. Lo sé y lo acepto. Por quererme sólo a mí mismo, deshice mi vida. Aunque tarde, he de rehacerla. He sido un malvado, y después un cobarde. Ya no lo seré más. Sé bien que el día no ha terminado para mí, que aún me falta la prueba más terrible... Ayúdame a afrontarla (III, págs. 94-95).

<sup>40</sup> J. P. Borel, *op. cit.*, págs. 180-181.

La prueba no tendrá lugar. Pilar morirá sin que él pueda confesar lo que calló tantos años, morirá dejándolo a solas con su culpa, sin haber obtenido el perdón. La última palabra es la salmodia de la echadora de cartas, que la repite, una vez más, profesionalmente, para otro cliente: «Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... La esperanza es infinita.» Estas palabras, por virtud de toda la acción, se cargan de una constelación de sentidos. De una parte, muestran el aspecto trágico de la esperanza (al «nunca» que para Silverio es la muerte de Pilar, se une, dialécticamente, el «siempre» de las palabras finales), de otra, el aspecto burlesco (como responso a la muerte que con su muerte ya no puede responder). Ambos aspectos han sido señalados por Borel. Pero hay en ellas un tercer sentido, más complejo, que aparece al ponerlo en relación con el soliloquio citado. La acción vivida por los personajes en la azotea, cara al cielo abierto, y que, como toda acción humana, está formada de un complejo de acciones exteriores e interiores, ha estado presidida por un espectador, por un testigo misterioso e invisible al que, en el momento decisivo, el de la soledad consigo mismo, el que precede la prueba radical en que toda nuestra existencia está en juego, se le dirigen unas preguntas, preguntas esenciales, preguntas de sentido, y al que no se le exige respuesta, pues la respuesta sólo puede venir de unos labios humanos. Esos labios, únicos de los que esperábamos y queríamos la respuesta, no reponen. La respuesta viene de otros labios, de otros labios que vuelven a decir y que seguirán diciendo lo que ya habían dicho y para quienes y por quienes lo dicho se ha vaciado de sentido. Sin embargo, ahí están como final de la tragedia esas palabras mecánicamente repetidas, pero que pudieran ser la respuesta siempre nueva, siempre dicha allí donde no la esperamos. De nuevo es al espectador —no el invisible pero presente, no el misterioso, no el innombrable, sino el de carne y hueso, el comprometido por el dramaturgo, que, a su vez, también se ha comprometido preguntando —a quien corresponde decidir quién responde en la voz de la quiromántica, y, aún más, si hay una respuesta. En *Irene o el tesoro*, drama menos dialéctico y, por tanto, menos realista —si aceptamos con Gurvitch que la realidad es dialéctica<sup>41</sup>— que *Hoy es fiesta*, el espectador oía en *La Voz* la respuesta de ese testigo innombrable. Aquí, el espectador está tan solo como lo está Silverio y debe también realizar por sí mismo su prueba. El Dios de Buerio, o, más exactamente, el Dios de la tragedia bueriana —y he aquí, entre otros, un tema no tocado aún por la crítica— es, como el Dios trágico que Lucien Goldmann estudió en Racine, «lo contrario de un

<sup>41</sup> Ver Georges Gurvitch, *Dialéctica y sociología*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, El Libro de Bolsillo, núm. 202.

Dios providencial, pues no señala jamás al héroe un camino que éste pudiera seguir para realizar una vida auténtica. *Siempre presente, ese Dios es al mismo tiempo un dios escondido, un dios siempre ausente*»<sup>42</sup>.

#### 6. Ciclo «histórico»

Así propone Luce Moreau-Arrabal<sup>43</sup> llamar al grupo de tres obras (*Un soñador para un pueblo*, *Las Meninas* y *El concierto de San Ovidio*) que toman sus materiales del pasado histórico sin intención ni empeño alguno de recrearlos históricamente, sino como trampolín o espejo y como mina de significaciones cara al presente y como «modelos» en el sentido que la sociología da al vocablo. A esos tres dramas hay que añadir, por ahora, *El sueño de la razón*.

#### *Un soñador para un pueblo*

Comenzando por lo más inmediato podemos decir que el autor nos presenta la historia de un hombre puro que fracasa en su sueño de mejorar la vida de un pueblo. Este hombre es Esquilache, ministro de Carlos III, y el pueblo, la España del «despotismo ilustrado». A primera vista, parece que el fracaso de Esquilache —político justo e íntegro— se debe a la oposición del pueblo que, amotinado, rechaza una política reformadora, inteligente y lúcida, hecha cara al futuro, rechazo fundado en un oscuro instinto, ciego y acéfalo, que cierra el camino al cambio y al progreso, instinto fundado en la ignorancia y la inmadurez políticas. Pero tal oposición entre el político puro y el pueblo inmaduro no es más que apariencia y falacia, no casual, sino querida y organizada por un tercer poder que se mueve en la sombra y cuyos enemigos son, a la vez, Esquilache y el pueblo. En realidad, las víctimas de este drama son dos: Esquilache y el pueblo.

Aunque la figura central de la obra es Esquilache, cuyo destino es ofrecido como modelo a la meditación del espectador, el verdadero protagonista es el pueblo, cuyo drama es el tema central. Esquilache,

<sup>42</sup> Ver Lucien Goldmann, *Jean Racine Dramaturge*, París, L'Arche, 1956, página 18. Y con mayor amplitud en el libro del mismo autor *Le dieu caché*, París, Gallimard, 1955. Para un amplio tratamiento del tema, aquí sólo apuntado, ver el reciente y estupendo libro de Ricardo Doménech *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1973, págs. 283-301.

<sup>43</sup> En «El teatro de Buero Vallejo», Introducción a *Teatro selecto*, de Buero Vallejo, Madrid, Escelicer, 1966, pág. 10.

mediante su gestión política, intenta realizar todo un sistema de reformas para el pueblo, aunque sin poder contar todavía con su colaboración, pues en la circunstancia histórica cronológicamente concreta en que ambos se mueven, el pueblo *aún* no es mayor de edad, no porque sea *siempre* menor de edad y no pueda comprender. El sueño de Esquilache se funda en la creencia de que el pueblo será mayor de edad y podrá comprender. Para ello sólo se necesita tiempo. Mientras ese tiempo, no abstracto, llega, es necesario actuar en favor de su venida. Frente a esta gestión política afirmativa se opone, subrepticamente, otra de signo negativo que parte del convencimiento de base de que el pueblo es siempre menor de edad y nunca comprende, y al que, por tanto, no vale la pena educar ni del que nada se puede esperar. El pueblo es sólo un instrumento ciego, incapaz de transformación interior, incapaz de lucidez e incapaz de juicio al que hay que manejar siempre. Dado que es una energía ciega, de la que nada se espera y en la que no se cree, es lícito manejarlo, aun haciéndole servir intereses particulares contrarios a los intereses públicos, tomando la precaución de controlar su ceguera mediante el uso de algunos mitos, como por ejemplo el de la tradición o el del patriotismo nacionalista, y haciéndole creer, mediante una hábil propaganda, que es él quien decide por la violencia la marcha de la historia. Y, efectivamente, esto es lo que ocurre en el drama. El pueblo, encabezado por Bernardo, cree ser el protagonista del motín, cuando en realidad no sólo es una marioneta, un instrumento dirigido, sino que, más radicalmente, *no es*. Frente a esa maniobra de la que el pueblo es la víctima, Esquilache, para evitar una lucha civil que lo convierta en víctima dos veces, renuncia al poder, sacrifica su obra y elige el exilio. Pero no sin desmascarar a los verdaderos culpables y sin señalar su verdadera culpabilidad, entregándolos al juicio del pueblo, el único que tiene el derecho de juzgar. Pueblo que no es sólo Fernandita, aunque ésta sea su encarnación dramática, sino el espectador, es decir el pueblo de otra —otra más— circunstancia histórica concreta. Por otra parte, Fernandita-pueblo y Bernardo-pueblo, encarnación dramática, respectivamente, del pueblo mayor de edad y del pueblo menor de edad, no son dos pueblos, uno bueno y otro malo, uno verdadero y otro falso o uno auténtico y otro inauténtico, ni siquiera dos caras —la luminosa y oscura— de un mismo pueblo, sino la imagen dramática —forzosamente dual, con la misma forzosidad con que la lengua expresa sucesivamente la simultaneidad— de la estructura dialéctica de toda realidad humana, aquí, la del pueblo, como en el *Auto sacramental* calderoniano —perdóneseme el salto— la del hombre (uno pero dramáticamente multiplicado en Vista, Oído, Olfato, Gusto, Tacto, Entendimiento, Albedrío, etc..., para expresar figurativamente la tensión dentro de la unidad). En el interior mismo

de «la masa nacional, sin educación, hundida todavía en prejuicios sociales y mentales alentados por los varios defensores del tradicionalismo a ultranza»<sup>44</sup> estaba ya latente y posible —si se hubiera querido ver *ayer*, si se la quiere ver *hoy*— Fernandita. Este es el gran descubrimiento de Esquilache al término de su carrera de soñador: que Fernandita existe, ya que ha existido siempre, y que nada se puede hacer sin ella: para gobernar al pueblo hay que contar con él, no negarlo.

Resulta incomprensible, pues, por no decir grotesco, el que cierta crítica española juzgara la obra de Buero como una defensa de la dictadura, cuando es justamente la invitación a juzgarla lo que el dramaturgo nos propone, mediante una simple operación mental de transposición. La obra de Buero, como toda obra histórica real, es decir, no retórica, construye su acción y su «fábula» —en el sentido de la *Poética* de Aristóteles— haciendo funcionar juntos, englobados uno en el otro, dos tiempos históricos, el de los personajes del drama y el de los espectadores del drama, tiempos distintos de un mismo drama, exactamente como, por ejemplo, lo hiciera Arthur Miller en *The Crucible* (*Las brujas de Salem*) cinco años antes, y como el mismo Buero seguirá haciendo dos años después en *Las Meninas*.

### *Las Meninas*

Aquí la interrelación entre esos dos tiempos es aún más clara e, incluso, aparece expresa apenas comenzada la obra. Martín, personaje en el drama y, a la vez, narrador-mediador entre la historia representada y el público, le dice a éste cuando se levanta el telón: «No, no somos pinturas... *Todavía* estamos vivos.» Y añade, dirigiéndose a un imaginario auditorio: «Se cuentan las cosas como si *ya* hubieran pasado y así se soportan mejor» (I, pág. 12. Los subrayados son nuestros)<sup>45</sup>.

Comentando Rodríguez Puértolas un texto de *Las Meninas*<sup>46</sup>, en

<sup>44</sup> J. Rodríguez Puértolas. «Tres aspectos de una misma realidad en el teatro español contemporáneo: Buero, Sastre, Olmo», *Hispanófila*. XI, 1967. número 31, pág. 46.

<sup>45</sup> Las citas están tomadas de *Las Meninas*, Madrid, Alfíl, 1961, Col. Teatro, núm. 285.

<sup>46</sup> «Un cuadro sereno, pero con toda la tristeza de España dentro. Quien vea a esos seres comprenderá lo irremediadamente condenados al dolor que están. Son fantasmas vivos de personas cuya verdad es la muerte. Quien los mire mañana, lo advertirá con espanto. Sí, con espanto, pues llegará un momento, como a mí me sucede ahora, en que ya no sabrá si es él, el fantasma ante las miradas de esas figuras... Y querrá salvarse con ellas, embarcarse en el navío de esta sala, puesto que ellos lo miran, puesto que él está en el cuadro cuando lo miran... Y tal vez, mientras busca su propia cara en el

el que ve la base estructural e ideológica del drama, escribe: «Buero obliga así a los espectadores y lectores a entrar, violentamente casi, a través del espejo de *Las Meninas*, en el espíritu y los problemas del siglo xvii, pero, al propio tiempo, esos espectadores y lectores —como el mismo autor— pertenecen a la España del siglo xx. Los dos mundos, no tan distantes como podría suponerse, se unen así ante la pintura-símbolo. Estamos frente a una poderosa variante de la problemática pirandelliana, pues aquí somos todos, personajes y público, y dos épocas diferentes, quienes somos arrebatados por el artificio del autor, el cual, a su vez, es también absorbido por esa oscura tristeza que emana del cuadro, la tristeza y los problemas españoles, prácticamente invariables. De acuerdo con esta técnica, cada personaje de la obra representa, en realidad, un doble papel, el “histórico” y el “actual”, unidos los dos en torno a *Las Meninas*.»

Los dos acontecimientos fundamentales del drama, hacia los cuales subtiende toda la acción, son la muerte de Pedro, del que en seguida hablaremos, y la decisión de Velázquez, que asume esa muerte, de gritar la verdad, rebelándose contra la mentira y el silencio de un mundo en donde nadie la dice.

En la primera parte se nos presenta en toda su densidad los contenidos y la estructura de ese mundo: ocultación de la verdad, irresponsabilidad, negación de la realidad, corrupción moral, formalismo retórico y hueco, dominio de los mitos que no son sino puros nombres (el mito de la grandeza de la patria, el mito de la pureza de la fe, el mito del orden y la felicidad.....), pero nombres activos, mediante los cuales se declara ilegal toda inquietud, todo conato de protesta o de rebelión contra la injusticia, y todo desacuerdo. (Bastan a este respecto estos dos ejemplos: «tal descontento no puede existir en Palacio; luego no existe») (I, pág. 40); «el descontento es un humor pernicioso, una mala hierba que hay que arrancar sin piedad» (I, pág. 60). En ese mundo Velázquez —escribe Rodríguez Puértolas— «representa el intelectual inquieto de todos los tiempos que lucha por llevar adelante su honestidad humana e independencia moral en medio de un ambiente y un condicionamiento corrosivo»<sup>47</sup>. Su experiencia radical es la soledad y «el tormento de ver claro —como él mismo afirma— en este país de ciegos y de locos» (I, página 27). Sin embargo, no está solo. Dos personajes le apoyan, le entienden y comparten su asco por la mentira y su pasión por la verdad: la infanta María Teresa y Pedro. La infanta María Teresa, a la que definen sus propias palabras: «A los niños se les miente siempre en Palacio. Pero yo quiero saber. ¡Yo quiero saber!» (I, pá-  
espejo del fondo, se salve por un momento de morir» (II, págs. 71-72). Ver Rodríguez Puértolas, art. cit., pág. 47.

<sup>47</sup> Art. cit., pág. 47.

gina 45). «Yo quiero la verdad» (I, pág. 46). Su significación es clara: «representa —suscribimos estas palabras de Rodríguez Puértolas— sin duda la juventud inconformista que ha nacido y crecido en una época oscura y que está ansiosa de saber; sus continuas preguntas indican claramente su deseo de comprender y conocer la realidad en que vive; la toma de conciencia que va realizando poco a poco, penosamente, en un ambiente excesivamente paternalista, hace que comience a “mirar atrás con ira” conforme va descubriendo la verdad que le ha sido cuidadosamente ocultada»<sup>48</sup>. En cuanto a Pedro, mendigo casi ciego, al que Velázquez tomara hace años como modelo para su *Esopo*, y a quien nunca ha olvidado porque le enseñó una vez que «ningún hombre debe ser esclavo de otro hombre», cumple en la obra la misma función que la de Fernandita en *Un soñador para un pueblo*. Con la importante diferencia de que en él existe ya como realidad —como ya realizado— lo que en aquella era aún posibilidad que debía ser realizada. Pedro ha hecho acción lo que en Velázquez es actitud intelectual. Su vida ha convertido en acto la negación a pactar con la mentira y la afirmación de la verdad que Velázquez encarna. Perseguido por la justicia «oficial» por haberse rebelado contra la injusticia «real», declarado enemigo de la seguridad del Estado, Velázquez lo recogerá en su casa.

En la segunda parte, acusado Velázquez de traición y de rebelión al reino por los representantes de ese mundo oficial de la mentira y de la ocultación, cuya arbitrariedad y cuyos turbios procedimientos serán puestos de manifiesto, levantará el dramaturgo un lúcido y definitivo proceso judicial a ese mundo —que es, a la vez, el de los personajes y el del espectador—, convertido el acusado en acusador y el acusador en el único acusado. Velázquez, que al principio se defiende desenmascarando la falsedad de sus acusadores, pasará al final a acusar, rompiendo el silencio en que hasta entonces se mantenía. Su decisión de decir, por fin, públicamente la verdad será motivada por la muerte de Pedro, muerto al escapar de la policía. Decir la verdad es la única manera de asumir esa muerte. Pedro y su muerte exigen, en efecto, que Velázquez cumpla también con su misión —que es la de la inteligencia—, que no consiste sólo en no pactar con la mentira, sino en romper con el silencio diciendo la verdad. La palabra es la acción que Velázquez debe realizar («Estamos viviendo de mentiras y de silencios. Yo he vivido de silencios, pero me niego a mentir» [II, pág. 123]), como el drama de Buero es la acción que el dramaturgo realiza.

Ante la verdad dramática de este Velázquez de *Las Meninas* —fantasía velazqueña en dos partes— nos extraña que Guerrero

<sup>48</sup> Art. cit., pág. 48.

Zamora censure a Buero el convertir a Velázquez en una «figura a la que ningún dato histórico da base ni derecho»<sup>49</sup>.

### *El Concierto de San Ovidio*

Tercero de los dramas «históricos», Buero sitúa la acción en París, año 1771, eligiendo a un grupo de ciegos del Hospicio de los Quince-Veintes, que, contratados por el negociante Valindin, darán un concierto en la feria de San Ovidio.

En 1963 Buero escribía en *La Carreta* (núm. 12): «La ceguera es una limitación del hombre, algo que se opone a su libre desarrollo. Representa por ello, de modo muy claro, el fondo de cualquier problema dramático o trágico que es siempre... el de la lucha del hombre, con sus limitaciones, por la libertad.»

Desde el comienzo del drama se nos dan tres actitudes ante la ceguera: la de la Priora del Hospicio, la de Valindin y la de los propios ciegos. La de la Priora es esencialmente fatalista: los ciegos «han nacido para rezar mañana y tarde, pues es lo único que, en su desgracia, podrán hacer siempre bien» (I, pág. 149)<sup>50</sup>. Siente piedad por ellos, porque Dios los ha hecho así, porque son desgraciados, pero no cree en ellos ni, por consiguiente, en su capacidad para cambiar y mejorar. Valindin, de intenciones ambiguas siempre, se presenta a sí mismo como un benefactor, como un hombre de ideas humanitarias: convertirá a los ciegos, pobres músicos callejeros, en una orquestina de ciegos que, actuando en las ferias durante un año, ganen dinero para sí mismos y para el Hospicio. Pero, naturalmente, los ciegos le harán ganar dinero a él: «Esos ciegos nos darán dinero. ¡Y yo los redimo, los enseño a vivir! En el Hospicio se morían poco a poco y conmigo van a ser aplaudidos, van a ganar su pan... ¡Ah! ¡Hacer el bien es bello!» (I, pág. 42). En cuanto a la actitud de los ciegos ante esa situación nueva, que dramáticamente tiene para ellos mucho de situación-límite, es compleja y variada: para Nazario se trata sólo de cambiar de postura y, tal vez, comer un poco mejor y holgar con alguna moza; para Gilberto, el más inocente, será como ir de fiesta, como actuar en una comedia; para Elías, que no cree en nada, ya todo es igual; Elías está convencido de que no sirven para nada, pero acepta («Al menos llenaremos la andorga», dice) (I, pág. 36); y Donato, el más joven, espera la decisión de David, al que admira como a alguien superior. Para David, en cambio, el héroe del coro

<sup>49</sup> *Op. cit.*, pág. 83.

<sup>50</sup> *El concierto de San Ovidio*, Barcelona, Ayma, 1963. Col. Voz-Imagen, número 1. Cito siempre por esta edición.

de ciegos y el protagonista del drama, esa ocasión significa el cumplimiento de sus sueños y de sus esperanzas: ser un hombre libre, mostrar a los que ven «que somos hombres como ellos, no animales enfermos» (I, pág. 36), vencer, trascendiéndolas, las propias limitaciones. Para David lo decisivo es querer y tener fe en la capacidad perfecta del ser humano. Por el contrario, no atreverse, no empeñarse es resignarse «a esta vida en muerte que nos aplasta» (I, página 38).

Comienzan, pues, los ensayos y con ellos la hermosa lucha de David por realizar su fe y su esperanza y por triunfar de todos los obstáculos. Pero en el curso de ellos, y especialmente en el ensayo general en la barraca de feria, se manifiestan las verdaderas intenciones de Valindín: utilizar a los ciegos no como músicos, sino como payasos, como animales o fanticos de feria para hacer reír al público. Los vestirá grotescamente, les pondrá grandes, descomunales gafas para que puedan leer partituras puestas al revés. Su aparente redención de los ciegos no será más que una torpe explotación, un insulto a la dignidad humana de unos pobres individuos ciegos. Descubierta la superchería por David se negará a actuar de payaso. Los demás ciegos, aterrorizados por Valindín, claudicarán. David, destrozado por el descubrimiento, consciente de la degradación a que se les somete, aceptará actuar por amor a Donato, a quien quiere como a un hijo y cuya historia conoce, y determina su participación en el espectáculo. Y el espectáculo se da con gran éxito de público, con la sola protesta de un espectador, Valentin Haüy —de quien luego hablaremos—, expulsado de la barraca por protestar y denunciar la indignidad del espectáculo.

En el tercer acto David, en una escena que transcurre en las tinieblas, matará a Valindín y, como consecuencia de ese asesinato, será prendido por la policía y ejecutado.

¿Quién es el responsable de ese espectáculo, de ese ignominioso atentado contra la dignidad humana? ¿Quién es el culpable de ese crimen de lesa humanidad? La respuesta parece fácil a primera vista: el negociante Valindín, explotador de la ceguera de unos pobres seres humanos. Sin embargo, esa no es más que una verdad aparente, porque Valindín no es sino un mediador, un simple intermediario, un servidor. He aquí estas palabras tuyas que juzgamos de capital importancia para el entendimiento del verdadero significado del espectáculo por él montado: «¡Todos nos reímos de todos; el mundo es una gran feria! ¡Y yo soy empresario y sé lo que quieren! ¡Enanos, tontos, ciegos, tullidos! ¡Pues a dárselo! ¡Y a reír más que ellos! ¡Y a comer a su costa» (II, pág. 78). Valindín es un servidor del mundo. Su función es dar a las gentes el espectáculo que piden.

El verdadero culpable, el responsable en el origen, es el mundo del que todos formamos parte.

David no ha matado al verdadero culpable. David tiene varias razones para matar: su amor a Adriana, querida de Valindin, a quien éste ha golpeado. Adriana, removida por el espectáculo, ha sido transformada interiormente, se ha operado en ella una auténtica toma de conciencia, y ama a David. Pero, por otra parte, David, explotado engañado, humillado y destruido por Valindin, acude a la violencia como única salida. Después del crimen, dice: «¡He matado, Adriana! ¡Yo quería ser músico! Y no soy más que un asesino» (III, pág. 125); y poco después: «Me siento vacío. Todo ha sido un sueño... Una pesadilla. Y ya no comprendo nada. Sólo sé que no veo, que nunca veré... y que moriré» (III, pág. 128). ¿No hay, pues, más solución ni más salida en nuestro mundo que la violencia y el asesinato? ¿Es esa la única respuesta del dramaturgo?

Es en este punto donde hay que contar con otro personaje, al que antes aludimos: Valentín Haüy. Fue, decíamos antes, el único que protestó. Pero no se limitó a protestar, no se limitó a gritar su asco y su desacuerdo, sino que *hizo*. A partir de aquel momento dedicó su vida a rescatar de verdad a los ciegos: «Ante el insulto inferido a aquellos desdichados —nos dice en su aparición final— comprendí que mi vida tenía un sentido. Yo era un desconocido sin relieve: Valentín Haüy, intérprete de lenguas y amante de la música. Nadie. Pero el hombre más oscuro puede mover montañas si lo quiere.» Valentín Haüy, viejo ya, cumplió lo que se propuso: «...convertiré en verdad esta ridícula farsa. Yo haré leer a los ciegos: pondré en sus manos libros que ellos mismos habrán impreso. Trazarán los signos y leerán su propia escritura. Finalmente, les haré ejecutar conciertos armoniosos» (III, pág. 132).

La función que este personaje cumple en el interior de la tragedia es muy importante. Rescata el sentido de aquel monstruoso espectáculo, impidiendo que sea sólo absurdo, pues fue precisamente aquel espectáculo quien operó su conversión, haciendo surgir su obra de redención de los ciegos. Pero, a la vez, convierte la tragedia cerrada a que nos había conducido, como a un callejón sin salida, la ejecución de David —que había querido ser músico, que había luchado y esperado, y terminó ajusticiado por asesino— en tragedia abierta. Abertura de la tragedia y rescate de sentido, ya proclamadas por Buero en el nivel teórico, como propias de la tragedia<sup>51</sup>

<sup>51</sup> «El último y mayor efecto moral de la tragedia es un acto de fe. Consiste en llevarnos a creer que la catástrofe está justificada y tiene un sentido, aunque no podamos conocer su justificación ni entender ese sentido. El absurdo del mundo tiene muy poco que ver con la tragedia como último con-

Finalmente, Valentín Haüy nos obliga a asociarnos con la tragedia representada, nos obliga a aceptar nuestra parte de responsabilidad, nos obliga a no sentirnos en paz dando por terminada la tragedia, nos obliga a no aceptar nuestra buena conciencia, pues nadie tiene derecho a la buena conciencia. Uno de aquellos ciegos fue ahorcado: «¿Quién asume ya esa muerte? ¿Quién la rescata?» Esa es la interrogación final, la que nos pertenece una vez caído el telón.

### *El sueño de la razón*

Último, hasta ahora, de los dramas del «ciclo histórico» la acción está situada en Madrid en los días que preceden las Navidades de 1823, durante la ola de terror y de persecuciones desencadenada contra los liberales por Fernando VII y su ministro Calomarde. Su héroe —y víctima— es, esta vez, otro gran pintor: Goya. A diferencia del Velázquez de *Las Meninas*, que se enfrenta a un mundo degradado y corrompido, pero objetivamente visible en la escena tanto para el protagonista como para el espectador, Goya aparece prisionero de su casa y de su sordera —luego volveremos a ella— sin que le sea posible un enfrentamiento abierto con el mundo amenazador que le rodea. El agónico combate entre Goya y el mundo exterior nos es dramáticamente dado a través y por medio de la conciencia del protagonista. Si Velázquez podía luchar cara a cara con el antagonista, que no era naturalmente sólo un individuo, sino un mundo encarnado en individuos que lo significaban; si, del mismo modo, Esquilache y David luchaban con sendos mundos visibles también, en sus distintos niveles, y encarnados en individuos concretos contra los que era posible una acción interior o exterior del protagonista, a Goya, en cambio, se le niega la posibilidad de tal combate abierto y de frente. En ningún momento del drama aparecen juntos y frente a frente Goya y Fernando VII, Goya y su antagonista, en el sentido amplio apuntado arriba. Este es siempre invisible para Goya, y por ello más terrible: es un mundo sin rostro y sin voz, dentro del cual, y no frente al cual, Goya se debate dándole rostro y voz. Consecuentemente, el espectador se encuentra atrapado como Goya dentro de un mundo que sólo se manifiesta en el interior de la conciencia del protagonista, que es la conciencia de España, la suya y la nuestra.

El rey Fernando VII sólo aparece en dos escenas, la primera de cada una de las dos partes en que el drama está dividido. En ambas, borda sobre una tela un delicado paisaje, y en ninguna de las dos

---

tenido a deducir, aunque tenga mucho que ver con ella como apariencia a investigar.» Buero Vallejo, «La tragedia», *op. cit.*, pág. 71.

amenaza abierta y directamente a Goya, aunque su pensamiento se concentre en él. Se limita a enviarle un emisario —el padre Duaso— y a seguir bordando la delicada tela, como la araña borda la suya, en donde irá atrapando a sus víctimas. El centro de donde nace el terror, el núcleo de donde el terror dimana, son inmóviles y silenciosos, como inmóvil y silenciosa permanece la araña en el centro de su red. Terror que se manifiesta escénicamente mediante el signo sonoro de unos latidos que aumentan y disminuyen su sonido, reiterándose a lo largo de la obra. El espectador no sólo los oye con Goya, sino, en la primera escena del drama, con Fernando VII. No nace el terror de nada o de algo exterior a sí mismo: el terror nace del terror, como el ave Fénix de sus propias cenizas.

En el interior de ese mundo del terror creador de terror vive Goya su larga y compleja agonía —en el sentido original del término recordado por Unamuno: *agon* = combate— que el dramaturgo objetiva escénicamente mediante proyecciones alternadas y recurrentes de algunas de las pinturas negras de Goya, cuyo sentido, mediante esa recurrencia o alternación de las proyecciones, incorpora, no como signos sólo plásticos, sino como signos intensamente dramáticos, a la economía global del drama. Quiero decir con esto que las proyecciones de las pinturas negras no constituyen un fondo plástico estático, ni un simple y denso comentario visual, sino que, integradas a la palabra y a la acción de los personajes, se convierten en signos dinámicos mediante los cuales se hace objetivo el proceso interior de conciencia del personaje, su agonía, en el sentido antes indicado. Pero las pinturas negras no sólo cobran existencia, a la vez dramática y escénica, como signos visuales, sino que adquieren presencia corpórea en la escena, actuando en ella, con hondo valor simbólico, al mismo nivel físico del protagonista, amenazado y perseguido por sus propias creaciones, las cuales son la materialización de ese mundo invisible y terrible en el que agoniza. Por la plasticidad teatral y profundidad dramática de los signos visuales y acústicos en esta obra, Buero alcanza a crear en *El sueño de la razón* un universo teatral de extraordinaria riqueza que lo sitúan —y esto hay que afirmarlo enérgicamente— entre los mejores creadores de espectáculos dramáticos del teatro occidental contemporáneo. Pero esta obra de Buero no es sólo un espectáculo teatral denso y rico, en donde subyace una original poética escénica, sino, a la vez, un texto profundo y coherente. Buero, como dramaturgo, integra en apretada unidad la concepción clásica y experimentalista de la obra teatral, o, para acudir a la terminología de Nietzsche, actualizada por el propio Buero Vallejo, las dimensiones «dionisíaca» y «apolínea» del drama.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> El autor ha expuesto estas ideas en distintas ocasiones. Ver, por ejemplo, «Problemas del teatro actual», *Boletín de la Sociedad General de Auto-*

Goya, como los otros héroes del «ciclo histórico», y, en general, como todos los héroes dramáticos de Buero, está concebido, en tanto que ente teatral, como un individuo caracterizado por una red de particularidades que lo definen como tal individuo frente y en relación con los otros personajes, individualizados también, que con él pueblan el mundo propio del drama. Esas particularidades con función singularizadora las extrae el dramaturgo, en este caso concreto, de la biografía histórica del Goya real, no naturalmente como materia bruta, sino como materia ya seleccionada y transformada por la visión que el dramaturgo tiene del personaje histórico y de su tiempo. Pero cada una de esas particularidades no responde sólo a una vocación de veracidad histórica por parte del dramaturgo ni es sólo el resultado del compromiso de la fidelidad intelectual de Buero a un tiempo histórico concreto: La España de 1823. Los personajes y su mundo existen, a la vez, en un tiempo histórico real y en un tiempo dramático que trasciende el tiempo histórico, sin negarlo, y que es, simbólicamente, el tiempo del autor y del espectador. La condición previa, sin embargo, para que los personajes y su mundo existan en el nivel temporal del espectador, no como puros signos, sino como individuos dramáticos, es que lleguen a existir como tales individuos en su propio tiempo histórico. De ahí, la especial atención del dramaturgo a los detalles y particularidades de mundo y personajes.

Las dos particularidades que definen fundamentalmente a Goya como individuo son, en el drama, su sordera y sus obsesiones sexuales. Examinémoslas ambas en su funcionamiento dentro del drama.

Mientras Goya está en escena, y lo está casi constantemente, vemos hablar a los demás personajes o percibimos los signos de un alfabeto para sordos, pero no oímos sus voces, sólo nos enteramos de lo dicho a través de lo que Goya entiende. Nuestra percepción de lo dicho queda limitada a la del propio Goya, con lo cual el autor nos obliga a compartir la sordera del pintor. La consecuencia más obvia de este procedimiento dramático de carácter estructural, al que Ricardo Doménech ha bautizado con el nombre de *efectos de inmersión*<sup>53</sup>, es no sólo la de suprimir la distancia escena/sala, uniendo ambos en un solo y nuevo espacio, lo cual constituye, como ha escrito Doménech, «la aportación técnica —artística— más original del

*res de España*, abril-mayo-junio 1970, págs. 31-36; A. Fernández-Santos, «Sobre Llegada de los dioses. Una entrevista con Antonio Buero Vallejo», *Primer Acto*, 1971, núm. 138, pág. 38, o el «Appendix» del libro de Robert L. Nicholas *The tragic stages of Antonio Buero Vallejo*, Estudios de Hispanófila, 1972, págs. 123-128. Ver también el resumen y comentario de Martha T. Halsey, *op. cit.*, pág. 37.

<sup>53</sup> *Op. cit.*, págs. 48 y ss. Al final (págs. 311-355), lleva extensa bibliografía sobre Buero y su teatro que amplía la anterior de J. W. Kronik. (*Hispania*, 54, 1971, págs. 856-868).

teatro de Buero, y una de las más originales de todo el teatro español del siglo XX<sup>54</sup>, sino también la del extrañamiento, la de una nueva forma —inédita— de distanciamiento. En efecto, la consecuencia de tal *efecto de inmersión* no es tan sólo la de situarnos en la conciencia de Goya, único punto de vista de acceso al mundo creado en la escena-sala, sino la de distanciarnos de nosotros mismos: no somos sordos, pero oímos en la sordera de Goya cuando éste está presente. La sordera del personaje no es en este caso una simple limitación física, sino el único modo de oír, no el *sonido* de la realidad, sino el *sentido* de la realidad. Análogamente a como Ignacio (*En la ardiente oscuridad*) y David (*El concierto de San Ovidio*), ambos ciegos, eran los verdaderos «videntes» del sentido de lo real —como lo era Tiresias en el *Edipo, rey*, de Sófocles—, es Goya el único «audiente» —perdóneseme el término— del sentido de lo real. De ahí que oigamos con Goya palabras no dichas por nadie y oigamos sonidos que no oyen los otros personajes. Por medio de imágenes visuales e imágenes auditivas, que contradicen o profundizan el texto, se materializa teatralmente el carácter irracional y monstruoso de ese mundo del terror en el que Goya se encuentra aprisionado y contra el que lucha esforzándose en no sucumbir, a la vez que se materializan también las ilusiones y los sueños de liberación del protagonista, como ocurre cada vez que intervienen la voz de Asmodea o las figuras de los Voladores.

Junto a la sordera, el otro elemento estructurador del personaje y del mundo dramático, es la obsesión sexual de Goya, su angustia y su preocupación por su potencia viril, concretada en su relación con Leocadia, muchísimo más joven que él. Esa relación, cuyo signo capital es el de la ambigüedad, nos hace ver un Goya empeñado en salvaguardar su creencia en su capacidad viril, un Goya minado de sospechas y celos, un Goya cruel y grotesco, incluso, que traspone al más oscuro de los instintos la ilusión de su dominio y de su poder individual. Como el mismo Goya confesará amargamente, pero con entera lucidez, después de la cruel experiencia final, en la que asiste atado y sambenitado a la violación de Leocadia por el sargento de realistas voluntarios, todos sus celos, su cólera, sus obsesiones y sospechas dirigidos contra Leocadia no han sido sino una «comedia de cristobitas», «pura comedia». Dentro del mundo del terror, que el rey ha ido tejiendo silenciosamente en torno a Goya, y que, ahora, culmina en el acto de violencia encomendado al sargento, Goya se ha refugiado en su potencia sexual como en el reducto último de su ser de hombre. El sexo funciona, pues, en el drama, creemos, como signo de la enajenación, la más sutil y humana de las enajenaciones:

<sup>54</sup> *Op. cit.*, pág. 51.

aquella que consiste en creer que, en el fondo de la trampa, conservamos una última zona en la que somos libres y dueños de nuestros destinos. Es lo que Goya, que no es sólo Goya, sino todo su pueblo, descubre al final: «Yo no soy más que un viejecito engulleropas. Un anciano al borde del sepulcro... Un país al borde del sepulcro... cuya razón sueña»<sup>55</sup>.

Como siempre, Buero Vallejo finaliza su drama con una escena abierta. Ninguna posibilidad, buena o mala, positiva o negativa, queda cerrada por el dramaturgo. Cada espectador, comprometido en la acción del drama, adquiere, cuando ésta termina sobre la escena, un nuevo compromiso: el de decidir o no decidir cuál es el significado de la frase repetida una y otra vez antes que caiga el telón: «¡Si amanece, nos vamos!»

#### 7. Un experimento en dos partes: *El tragaluz*

En los dramas del ciclo histórico Buero Vallejo invitaba al espectador a desplazarse al pasado para que, mediante la acción representada, conectara racional y emocionalmente a la vez con su propio presente, asumiéndolo creadoramente al asumir la pregunta propuesta por el dramaturgo. Éste, merced al desplazamiento formal en el tiempo, respetando al máximo la libertad del espectador, le conducía a una personal e intransferible asunción del conflicto, cuya consecuencia era la revelación fulminante de una verdad cuyo significado operaba en el presente, y esto en un doble sentido: social y ontológico, en tanto que miembro de su sociedad y en tanto que persona subjetiva. En *El tragaluz* vuelve Buero Vallejo a invitarnos —con el mismo sentido: provocar, sin presionar nuestra libertad, la asunción de una pregunta con significado a la vez social y ontológico— a realizar un desplazamiento, pero no ya desde nuestro presente hacia un pasado que nos devuelve lúcidamente al presente, asumiéndolo. Ahora Buero realiza escénicamente un experimento nuevo —nuevo *formalmente*, no por su contenido ni por sus significados—: nos invita mediante dos personajes, Él y Ella, pertenecientes a un tiempo futuro, a volvernos con ellos hacia nuestro presente —la segunda mitad del siglo XX— encarnado dramáticamente en unas figuras singulares que viven un conflicto singular. El espectador es invitado, mediante el experimento llevado a cabo por Él y Ella, a situarse dialécticamente fuera y dentro del conflicto. Fuera, porque es asociado, por virtud del juego escénico, con los dos investigadores que conducen el experimento; dentro, porque se asocia, por virtud de su identidad his-

<sup>55</sup> *El sueño de la razón*, Madrid, Escelicer, Col. Teatro, núm. 655, pág. 103.

tórica, con los sujetos y el conflicto —con el drama— del experimento. Somos así, a la vez, los espectadores puros y los sujetos impuros de un drama, es decir, vemos el drama desde un punto de vista trascendente, situados idealmente más allá de sus límites, y *nos* vemos actuar en él, sin haber trascendido todavía esos límites.

El drama al que asistimos con esa doble condición de sujetos y espectadores está centrado en una familia estructurada dramáticamente como un triángulo de fuerzas. El vértice lo ocupa la figura del Padre y las fuerzas en oposición, los dos hijos, Mario y Vicente. El Padre está loco y no reconoce a ninguno de los miembros de su familia. Su pregunta fundamental, obsesivamente reiterada a lo largo del drama, es: «¿Quién es éste?» Pregunta que se corresponde con la pregunta tácita del espectador: ¿quién es cada uno de los personajes? La familia vive en un semisótano, marginada del mundo surgido de una guerra de la que son sus víctimas. La comunicación con ese mundo se realiza a través de un tragaluz que proyecta en el interior de la casa —y de la escena —las sombras de los transeúntes y sólo permite verlos u oírlos fragmentariamente. ¿Quién es cada una de esas sombras, cada una de esas figuras fragmentarias? El tragaluz se encuentra en la cuarta pared, aquella invisible a través de la cual vemos nosotros el espectáculo y somos vistos por los personajes. El mundo del semisótano y el mundo exterior —el nuestro— se enfrentan conflictivamente en escena mediante Mario y Vicente. Mario no ha querido formar parte del mundo de los vencedores de la guerra civil —se trata con ella de un primer nivel de significación estrictamente española—, pero, con sentido más radical, no ha querido formar parte de un mundo regido por la «acción»; cualesquiera que sean sus presupuestos y sus consecuencias, acción dirigida a un único fin: no ser destruido, no quedarse al margen, «no perder el tren», según la metáfora utilizada por Buero, aunque la condición *sine qua non* para subir al tren sea destruir, empujar, hacer víctimas. Vicente, por el contrario, representa el mundo de los triunfadores, de los que «han subido al tren», de los que han elegido la acción, sea la que sea y al precio que sea.

El origen de la locura del Padre está en relación —y esto a un doble nivel: social y ontológico —con el origen mismo de la división entre Mario y Vicente. La investigación, el experimento nos conduce a ese origen: Vicente subió a un tren real y se salvó, pero ese acto de salvación individual causó la muerte de una víctima inocente, Elvirita, la hermanita pequeña. Esa víctima inocente vuelve a vivir y a ser sacrificada en el drama, encarnada en Encarna, amante de Vicente y novia de Mario, utilizada por los dos, aunque de distinta manera. Sólo el Padre desde su locura descubre en ella su condición de víctima al identificarla con Elvirita, la hija sacrificada.

Como en todos sus dramas, Buero Vallejo, al enfrentar al «contemplativo» Mario y al «activo» Vicente —así los llama Ricardo Doménech—<sup>56</sup>, como antes había enfrentado, por ejemplo, a Ignacio y Carlos (*En la ardiente oscuridad*) o a David y Valindin (*El concierto de San Ovidio*), no reduce la oposición a un simple esquema de buenos y malos, sino desde su talante de dramaturgo auténtico, que no rehuye la complejidad de la condición humana y que rechaza todo simplismo moral, ideológico u ontológico en la construcción de la «fábula», plantea una situación sustantivamente trágica. La culpa de Vicente no consistió ni consiste en «tomar el tren» ni en luchar por seguir montado en él, sino en hacer y seguir haciendo víctimas para subirse y mantenerse en él. Pero Mario no es inocente sólo por no haber montado y por no querer montar, pues mantenerse al margen, asumiendo la condición de víctima, sin luchar por transformarla, sin esforzarse por *hacer*, supone también una culpa: la abstención. No hacer, no actuar, no luchar es también una forma deficiente de asumir la condición humana como individuo y como miembro de una sociedad.

Al final del drama el Padre mata a Vicente con unas tijeras, después de este breve diálogo:

EL PADRE:  
No subas al tren.

VICENTE:  
Ya lo hice, padre.

EL PADRE:  
Tú no subirás al tren.

VICENTE:  
¿Por qué me mira así, padre? ¿Es que me reconoce? (...) No. Y tampoco lo entiende... ¡Elvirita murió por mi culpa, padre! ¡Por mi culpa! Pero ni siquiera sabe ya quién fue Elvirita... Elvirita... Ella bajó a tierra. Yo subí... Y ahora habré de subir a ese tren que nunca para...

PADRE:  
¡No!... ¡No!

¿Castigo? ¿Justicia?

Los dos investigadores dicen, apenas cumplida esta acción:

<sup>56</sup> En su interesante artículo «A propósito de *El tragaluz*», publicado originalmente en *Cuadernos para el Diálogo*, 1967, núm. 51, e incluido en Buero Vallejo, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1968, págs. 124-128. En el mismo libro es fundamental la lectura de «Una entrevista con Buero Vallejo sobre *El tragaluz*», por Ángel Fernández Santos, págs. 64-78.

ELLA.—El mundo estaba lleno de injusticia, guerras y miedo. Los activos olvidaban la contemplación, quienes contemplaban no sabían actuar.

ÉL.—Hoy ya no caemos en aquellos errores. Un ojo implacable nos mira y es nuestro propio ojo. El presente nos vigila; el porvenir nos conocerá, como nosotros a quienes nos precedieron.

#### 8. El mundo de la tortura: culpa, expiación y enajenación

Dos dramas de Buero investigan como tema central la condición trágica del mundo de la tortura: *La doble historia del doctor Valmy* y *Llegada de los dioses*. La primera se ha estrenado en España en 1976. Publicada en *Artes Hispánicas* (U.S.A.) en 1967, se estrenó en Inglaterra en 1968<sup>37</sup>. La segunda se estrenó en Madrid en 1971.

*La doble historia del doctor Valmy* adopta la forma de un relato escénico (así la define su autor), cuyo narrador es el doctor Valmy, quien dicta la historia a su secretaria, historia en donde se entrecruzan tres puntos de vista: el del doctor, que ordena, selecciona y comenta la historia, en su doble función de personaje-narrador y personaje-coro<sup>38</sup>; el de los personajes de la historia escenificada, que la actualizan ante el espectador; y el del señor de smoking y la señora en traje de noche, quienes en dos momentos tácticos del drama ponen en cuestión, rechazándola, la veracidad de la historia. La relación dialéctica de estos tres puntos de vista, que corresponden formalmente a los del narrador, el personaje y el lector-espectador, caracterizan estructuralmente la presentación del relato escénico, multiplicando así los planos semánticos del drama. Pero ese triple punto de vista narrativo permite al dramaturgo esquivar dos procedimientos de propuesta dramática contra los que siempre, desde el comienzo de su carrera, se ha mantenido en guardia: el del teatro didáctico y el del teatro documental. Buero Vallejo, arquetipo del dramaturgo antidogmático, por respeto a la condición trágica de la realidad y de la verdad, pero también por convencimiento de que el oficio del dramaturgo no es el de vendedor de ideologías ni el de simplificador

<sup>37</sup> *Artes Hispánicas*, núm. 2, otoño 1967, Indiana University. En Inglaterra se estrenó el 22 de noviembre de 1968 en el Gateway Theater de Chester en versión inglesa de Farris Anderson. La ha editado en libro, con buena introducción y notas Alfonso M. Gil, Philadelphia, The Center for Curriculum Development Inc. 1970. Los textos citados corresponden a esta edición, y a ella remite el número de la página entre paréntesis.

<sup>38</sup> La funcionalidad coral del personaje ya ha sido señalada por Doménech, *op. cit.*, pág. 255. Otro interesante estudio sobre este drama es el de José Angeles, «Buero Vallejo, o la tragedia de raíz moral», *Atenea*, VI, 1969, páginas 141-151.

de la condición humana, construye así su drama —y el origen y proceso de la construcción dramática refleja su concepción del sentido y función dialécticas del teatro en la sociedad— como una estructura abierta y polivalente.

El doctor Valmy representa el punto de vista humanista, para quien lo que cuenta no es una teoría del hombre, sino, unánimamente, el hombre de carne y hueso, «la persona concreta que llega a mi consulta con los ojos húmedos y el corazón agitado» (pág. 40). Si se decide a relatar su historia, no es para juzgarla desde fuera, clínicamente, ni tampoco para acusar ni levantar un alegato, sino para «mostrar el dolor del hombre a nuestro nivel de hombres, lo cual —añade— aclara muy poco, pero aviva nuestra gastada sensibilidad. Porque no sólo debemos intentar la mejora del mundo con nuestra ciencia, sino con nuestra vergüenza» (pág. 40). Su humanismo es concreto y comprometido con realidades concretas, aunque su concreción no les viene dada por su localización geográfica ni temporal: «Premeditadamente —dice— me abstengo de comentar qué lucha política, qué actos de sedición fueron aquéllos. El lector que lo ignore queda en libertad de imaginar que la razón estaba de parte de los sediciosos y también de suponer lo contrario. Sé que, para muchos, semejante proceder peca de abstracto y escamotea la comprensión del problema, según ellos sólo alcanzable mediante el estudio de tales aspectos. Yo opino lo contrario; sólo callándolos se nos revelarán en toda su desnudez las preguntas que esta historia nos propone y ante las que cada cual debe meditar si es o no lo bastante honrado para eludir las respuestas» (pág. 55).

Los textos citados, además de ilustrarnos acerca del punto de vista del personaje-narrador y de su actitud ante la historia relatada, nos ilustra también, claro está, acerca del punto de vista —de uno de los puntos de vista— del autor ante sus propios relatos escénicos desde *Historia de una escalera* hasta *La Fundación*. Precisamente, en una entrevista que le hizo José Monleón, después del estreno de la última obra, respondía Buero a quienes le censuraban no «haberse definido» —se entiende políticamente: «Yo sigo reivindicando la acción mucho más viva de la obra de arte cuando es relativamente indirecta, relativamente indefinida —sólo relativamente—, alcanzando así a plantear con más vigor los problemas. Pero tampoco creo del todo cierto que mis personajes no definan un debate político. Por supuesto que no entran en detalles ni se cuelgan un cartelito diciendo: “yo soy tal o cual”. Pero me parece que no se limitan a un abstracto discurso sobre la condición humana»<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> «Buero: de la repugnante y necesaria violencia a la repugnante e inútil crueldad.» *Primer Acto*, núm. 167, abril 1974, pág. 5.

Frente al compromiso del narrador con la historia narrada se alza la actitud del Señor y la Señora de etiqueta, que prefieren pensar que no es verdad, que es una historia exagerada, que, si ha ocurrido, no ha sido aquí, donde el espectador vive, sino en otro sitio, lejos, que no nos compete ni tiene que ver nada con nosotros... El espectador ve y oye, pues, objetivadas en la escena, dos contrarias actitudes ante la historia que se le cuenta, dos puntos de vista que mutuamente se ponen en cuestión. Sólo que el segundo, el que representa la enajenación, es diagnosticado por el personaje-narrador como el propio de una sociedad enferma, a la que, naturalmente, no se puede encerrar: «En nuestro extrañísimo mundo, todavía no se puede calificar a esta incredulidad de locura. Y hay millones como ellos. Millones de personas que deciden ignorar el mundo en que viven. Pero nadie los llama locos» (pág. 112). ¿Cuántos espectadores estarán dispuestos a reconocerse en el Señor de smoking y la Señora en traje de noche? En todo caso, el espectador, como la historia escenificada, queda enmarcado entre esas dos opuestas acciones, y será enteramente suya la responsabilidad —y la libertad— de elegir.

La historia comienza en un hogar corriente, en donde vive un matrimonio de mediana edad —Daniel y Mary— con un hijo pequeño y la abuela, madre de Daniel, que está sorda. Daniel se siente angustiado porque desde hace un par de semanas padece de impotencia y no puede vivir con su mujer una vida sexual normal. Acude a la consulta del doctor Valmy, y en el curso de la entrevista, construida mediante la alternancia de diálogo doctor-paciente y escenas revividas y actualizadas por el paciente, conocemos las actividades profesionales de Daniel: miembro del S. P. (Servicio Político) ha tenido que torturar a un detenido, Aníbal Marty, a quien ha dejado impotente durante una de las sesiones de tortura. El doctor afirma la relación entre la impotencia sexual de la víctima y la impotencia sexual del verdugo, que se convierte así también en víctima de su condición de verdugo. Su diagnóstico: «Usted no podría devolver su virilidad a ese pobre hombre, y por eso ha anulado la suya propia. Es una paradoja: su curación es su propia enfermedad» (pág. 53).

El doctor Valmy renuncia a curar a Daniel porque éste le repugna —repugnancia de la que se sentirá culpable como médico— y porque piensa que la enfermedad de Daniel, forma de expiación por el acto cometido, no tiene cura. «Para curarse —le dice— tendría que admitir que ha cometido algo injustificable y espantoso. Y aun así, no creo que se curase... O bien tendría que llegar a la absoluta convicción de que ése y otros actos parecidos eran duros, pero meritorios y justos... Y yo no creo que nadie pueda convencerse en el fondo de tal cosa...» (pág. 51).

A partir de estas premisas el dramaturgo muestra una red de con-

ductas humanas en el interior del mundo de la tortura. Daniel recorre un largo camino que va de la justificación del acto de torturar como cumplimiento de un deber (las víctimas son enemigos y hay que destruirlos) al rechazo violento de la tortura, cuyos orígenes son el miedo y el resentimiento. Para Daniel, sin embargo, no habrá curación, pues la tortura no es sólo enfermedad, sino trampa de la que los verdugos no encuentran escapatoria. Lo que se nos muestra en la historia personal de Daniel es la condición de círculo infernal de la tortura, sin más salida que la muerte. Para Mary, su mujer, también hay un proceso en cierto modo fatal: si, al principio, no puede creer que exista la tortura, y se niega a admitirla, cuando descubre su innegable realidad, y pretende salvar horrorizada a su hijo del círculo fatal de víctimas y verdugos, elige, no racionalmente ni desde la lucidez, sino desesperada, matar al verdugo, su propio marido, para quien el acto de su mujer es la única liberación posible, pero ese acto la convierte a ella en víctima. Para Paulus, el jefe de Daniel, la tortura es una necesidad histórica, pues fatalmente el mundo sólo admite verdugos y víctimas, y él ha elegido ser verdugo. Su esquema, sin embargo, es falso, pues, como Daniel señaló, Paulus encubre con la máscara de verdugo su fracaso personal y su resentimiento. Finalmente, la madre de Daniel, cuya sordera es el signo de su enajenación, ha elegido, de una vez para todas, no saber, no querer saber, lo cual constituye el verdadero pivote sobre el que descansa la perpetuación del mundo de la tortura. Sobre su culpable ignorancia termina la obra y empieza, de nuevo, la obra: el círculo no parece tener ninguna abertura. A no ser que el espectador decida negarse a ser sordo.

En *La doble historia del doctor Valmy* el hijo de Mary y Daniel no tiene papel, y al caer el telón queda en el aire la pregunta acerca de su destino: ¿llegará a formar parte del bando de las víctimas o del bando de los verdugos? ¿Conseguirá trascender esa trágica dicotomía, liberándose del mundo de la tortura o quedará marcado y atrapado también? Acudiendo como marco de referencia al universo de la tragedia clásica, el tema está centrado en el mundo de los padres, el de Agamenón y Clitemnestra, a cuya destrucción asistimos. En cambio, en *Llegada de los dioses*, avanzando una etapa cronológica, sin salirnos del círculo de la tortura, accedemos al mundo de los hijos, al de Orestes, y a su enfrentamiento con la culpabilidad de los padres. No basta, nos parece decir el dramaturgo, con la tragedia de Agamenón, hay que seguir con la tragedia de Orestes. Los crímenes nunca terminan de ser expiados, pues su mala semilla sigue viva y perpetuándose, aflorando en las nuevas generaciones. Desde este punto de vista, podemos afirmar que, aunque cambien

los nombres de los personajes y las circunstancias de la historia, seguimos, no obstante, dentro del mismo espacio trágico.

Reducida la acción a su núcleo temático encontramos esto en *Llegada de los dioses*: Julio, el hijo, vuelve ciego a la casa del padre, Felipe. Ambos son pintores, aunque muy distintos: el hijo es un pintor «nuevo» que ha expuesto y fracasado; el padre un pintor «académico», rico y bien situado, a quien el éxito le sonríe, incluso como pintor. Vive confortablemente, en un mundo feliz, «en las islas de un bello archipiélago» aislado del dolor, de la guerra y de las miserias y problemas del mundo real. Ese refugio paradisíaco y luminoso es negado por el hijo, y el dramaturgo nos lo hace ver desde sus ojos ciegos. ¿Por qué ciegos? La razón de su ceguera es, aparentemente, doble. Quedó ciego al enterarse que el padre, ya muerto, de un amigo suyo había cegado a consecuencia de las torturas sufridas en un campo de concentración, cuyo jefe, responsable de esas torturas, había sido Felipe, su propio padre. La otra razón que se nos propone de la ceguera es muy distinta: quedó ciego al recibir, justo después del fracaso de su exposición, una carta de su padre en la que éste le hablaba del éxito de la suya. ¿Es, pues, su ceguera signo de expiación, al asumir la culpa del padre, no pagada todavía, o signo de resentimiento y envidia ante el triunfo de éste? Cuando el padre, al final de la obra, muere, aparentemente de un ataque cardíaco, Julio, que no ha recuperado la vista —la recuperó durante un breve momento que consideraremos después— exclama junto al cadáver:

«Ahora tú también estás ciego, padre. Y sordo. Tu agonía terminó. Yo te amaba... A ti, criminal, hipócrita, despreciable, te amaba. Y vine a matarte. Pues soy yo quien te he matado. Aunque no levanten contra ellos ningún arma, todos los hijos matan a sus padres. ¿Ha sido tu muerte el deforme engendro de mi envidia?... ¿O el castigo que tu propio hijo debía traerte desde el pasado?... Tal vez las dos cosas: las dos cosas mediante una ceguera... infinita. Nunca sabré por qué he cegado. Sólo sé que al fin no soy un dios, sí 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»<sup>60</sup>.

La historia está contada esta vez, en su mayor parte, desde el punto de vista de Julio. Cuando está en escena todo se oscurece y se transforma. Oímos las palabras de los personajes tal como las pronuncian, pero sus gestos, sus actitudes, sus acciones, sus mismos rostros, es decir, su modo de estar presente en la escena, los percibi-

<sup>60</sup> *Llegada de los dioses, Primer Acto*, 1971, núm. 138, pág. 73. Citamos siempre por esta edición.

mos a través de la visión que Julio tiene de ellos. Entre palabra y figura, entre lo que oímos y lo que vemos se produce una ruptura. Vemos y oímos en escena dos mundos que se contradicen entre sí: el del decir y el hacer. La acción dramática nos llega como acción desdoblada, como signo construido por la oposición disyuntiva de sus significantes y sus significados. En el interior de ese mundo paradisiaco en que creen vivir los personajes, surge otro mundo tenebroso y discordante, que sólo Julio ve, y nosotros con él. Ahora bien, ¿cuál de los dos mundos es el verdadero: el de Julio o el del padre y sus amigos? El padre, hombre de gran simpatía, mantiene estrecha relación amistosa con un matrimonio —Artemio y Matilde— de su misma edad, y con la hija de éstos, Nuria, de la cual es padrino. Pero Julio ve, y nos hace ver, que Matilde es amante de Felipe, y que Nuria es hija de ambos. El desarrollo posterior de la obra confirma la autenticidad de la visión de Julio. Como espectadores nos inclinamos, pues, a creer que la visión de Julio es la correcta, y que podemos confiar en la verdad de que es portador. Sin embargo, las cosas no son tan claras. Con Julio ha venido Verónica, su amante, su compañera y su lazarillo espiritual, mujer mayor que él y de más madura personalidad. Es una mujer pura, humana e ideológicamente hablando, que cree que sólo la verdad y la autenticidad pueden devolver la vista a Julio. Piensa que sólo cuando éste descubra su verdadera identidad y consiga objetivar su relación con el padre, liberándose del mundo que él representa, podrá curar. Ahora bien, Julio está atormentado por la sospecha de que entre Verónica y Felipe hay una mutua atracción, sospecha que nos hace ver en la escena, como nos hacía ver la relación entre Matilde, Felipe y Nuria. Pero esta vez la sospecha, y la visión consiguiente de la realidad, es falsa. Cuando admite su error, recobra la vista. Como espectadores nuestra actitud ante lo que vemos en la escena recibe un duro golpe, y nos preguntamos lógicamente: ¿si lo que hemos visto con Julio sobre Verónica y Felipe es falso, será también falso lo que hemos visto, con Julio también, sobre Felipe, Matilde y Nuria? ¿Qué es verdad y qué no es verdad? Por otra parte, Verónica ha criticado a Julio el placer maligno de divertirse a costa de su padre y sus amigos, complaciéndose en su visión ridiculizadora. No basta denunciar lo que de farsa grotesca hay en este mundo, montado sobre el culto a las apariencias, para liberarse de él. La visión grotesca de la realidad no es tal vez la visión *necesaria*, pues lo grotesco puede ser una manera de compromiso con ese mundo que nos ciega para la visión trágica. Para curar, y curarnos, hay que mirar no las máscaras con que los demás se encubren o con las que nos encubrimos nosotros mismos, sino los terribles fantasmas que la realidad misma alberga en su seno: esas imágenes que nos espantan son las que debemos mirar y hacer

ver a los otros. «Serán tu fuerza y tu misterio cuando las mires con los ojos abiertos», le dice Verónica poco antes de caer el telón.

Esos fantasmas se nos han revelado en escena en la visión de Julio. Su más impresionante aparición tiene lugar en la escena de la muerte del padre. De un ataque cardíaco, decíamos antes. Es cierto, pero no es verdad, verdad en el sentido trágico, en el lenguaje de la tragedia. Lo que vemos con Julio es esto: su padre muere apuñalado por el fantasma del hombre que había sido torturado, y cuya ceguera asumió Julio. Fantasma que ha ido materializándose poco a poco en escena hasta asumir plenamente su papel: castigar a Felipe por el crimen cometido y cuya culpa no asumió.

¿Pero ese fantasma existe fuera de la conciencia de Julio? Poco antes de morir Felipe exclama dirigiéndose a Verónica y Julio: «Ahora... comprendo... Sí érais dioses» (pág. 22). Declaración en contradicción con la de Julio junto al cadáver del padre, antes citada: «Sólo sé que al fin no soy un dios.» En el nivel de la realidad cotidiana, la que solemos apellidar la realidad, la muerte del padre es un hecho fortuito, sin relación visible con su crimen; en el nivel de la realidad trágica, que es el que el dramaturgo nos invita a ver por medio de Julio, esa muerte es, como escribe Doménech, «un riguroso castigo trágico». Pero nosotros nos preguntamos: ¿quién lo castiga? ¿Debemos admitir con Felipe que los dioses han llegado cuando llegan Verónica y Julio? Si así lo hacemos, ¿qué sentido puede tener un dios —Julio— que reconoce no serlo, y que al castigar se castiga también a sí mismo? ¿Qué universo trágico es éste, pues, en que los dioses que castigan son a la vez castigados? ¿O no son dioses? En cuyo caso, Julio tiene razón: «si llegan un día otros serán los dioses». Y, sin embargo, ya han llegado. ¿Se trata de un segundo dilema? El primero, al que aludimos al principio, parece no quedar resuelto para Julio: sigue sin saber por qué ha cegado. Julio, no obstante ser —y es su función dramática— el instrumento por el que se nos revela la verdad trágica, lo es, por así decirlo, a pesar suyo y de manera impura: no ha aprendido todavía a separar los verdaderos fantasmas de los falsos, aquellos que le atormentan de aquellos con que atormenta a los demás. Es más, es probable que se valga de los segundos para alejar a los primeros. La complacencia en la visión grotesca de la realidad deficiente y enferma, parece sugerirnos el dramaturgo, es, ciertamente, una forma de denuncia, pero no es suficiente para salvarnos de esa realidad. Si Julio curó de su ceguera en el momento en que asumió la verdad, aceptando el error en que vivía, prisionero de su sospecha, vuelve a cegar porque, en el enfrentamiento con su padre y el mundo que éste encarna, no ha jugado limpio y sigue prisionero de los valores representados por el padre.

Una vez más el dramaturgo propone al espectador aceptar la responsabilidad de responder a las preguntas que ha planteado en su drama: ¿por qué Julio está ciego?, ¿quiénes son los dioses que han llegado o que tienen que llegar cuando el telón cae?

Pensamos que el dramaturgo no ha pretendido darnos una respuesta; pensamos, incluso, que tal vez no tenga una respuesta. Y pensamos —y esto lo hacemos aplicable a todo el teatro de Buero— que sólo escribe cuando y porque no tiene las respuestas.

Y que, precisamente, por ello escribe tragedias, y no comedias. En estas dos obras concretamente, Buero propone a la contemplación activa del espectador el mundo de la tortura, no sólo como situación histórica, sino, más radicalmente, como situación-límite de la existencia del hombre sobre este planeta, y no para decirnos por qué existe la tortura ni para atacarla o defenderla con éstas u otras razones, aunque los personajes utilicen éstas y las otras razones, sino para sacudir en sus raíces, poniéndolo en cuestión, nuestro mundo. Quiero decir el nuestro y el de cada uno de nosotros, que, a veces, no es el de los demás. Por virtud de estas obras el mundo de la tortura no es ya nunca más el de los otros ni otro mundo.

### 9. *La Fundación*

Cinco personajes varones son reunidos por el autor en un espacio escénico que se va transformando a nuestros ojos a medida que progresa la acción. Creemos encontrarnos, al comenzar el drama, en una confortable habitación con vistas a un hermoso paisaje, y nos encontramos, al final de él, en la celda de una prisión. Los cinco inquilinos de un centro de investigación moderno, al que llaman la Fundación, se nos transforman paulatinamente en cinco condenados a muerte. Esa transformación física y metafísica de un espacio en otro es el resultado de la transformación de uno de los cinco personajes, Tomás, constituido en órgano de visión, y no ya sólo en punto de vista, mediante el cual aprehendemos la realidad. Si en la primera parte de esta «fábula» —así la subtitula Buero— nos parecen inverosímiles o incomprensibles o absurdas las palabras y las conductas de los otros cuatro personajes, que no encajan en el espacio escénico de que da fe Tomás y nosotros, pues es el único espacio que vemos, cuando éste empieza a transformarse comenzamos, aunque incómodamente, a perder la fe en nuestra visión y en la de Tomás. Y cuando la transformación se ha consumado, y no nos cabe duda de que estamos en la celda de una cárcel, y no en la habitación de una Fundación, creemos haber despertado de un sueño coherente, para caer en una pesadilla no menos coherente. Hemos experimentado el

terrible proceso que supone el paso de una visión enajenada, pero hermosa, a una visión lúcida, pero horrible. Tomás, que, sometido a la tortura, no supo resistir y delató a sus compañeros, encerrados por su culpa, prefirió para seguir viviendo sin destruirse, negar la verdad sustituyéndola por una mentira. Instalado en ella creó un nuevo mundo a medida de su vocación de felicidad y de belleza, un mundo sin cadáveres, sin dolor, sin tortura, sin cárceles, sin persecuciones, pero todo ello a costa de la verdad. Ese mundo, el que creyó y creímos cierto, se va desmoronando poco a poco hasta que no queda nada de él. En el nuevo mundo que se nos impone reaparece el miedo, la delación, la muerte, pero también la posibilidad del heroísmo y de la libertad. La única condición es mantener los ojos abiertos a la verdad, negarnos a soñar Fundaciones que nos hagan felices, pero enajenados. Cuando el espacio escénico queda vacío al final del drama, la celda se transforma de nuevo en la hermosa habitación de una Fundación, lista para acoger a nuevos inquilinos. Los testigos de esa nueva transformación, vacío el escenario, pero llena la sala, somos nosotros, los espectadores. ¿Aceptaremos volver a entrar en el juego? ¿Hemos salido en realidad de la Fundación en que estamos instalados? La «fábula» se muerde la cola y vuelve a empezar.

Naturalmente, cada uno de los personajes del drama está individualizado por el dramaturgo y vive las distintas situaciones de manera personal, espesándose así la red de relaciones entre sí y con respecto a la «fábula», sin que en ningún momento pierdan su autonomía de personajes convirtiéndose en meros receptáculos o transmisores de sentido. El resumen que nosotros entregamos al lector es, forzosamente, el resultado de una operación reductora propia del nivel en que hemos elegido moynos, que no es el ilimitado de la monografía, y deja sin iluminar multitud de aspectos y detalles que funcionan, cada uno con su significado, en apretada interrelación, actuantes los unos sobre los otros, y todos juntos sobre la estructura global del drama, según es lógico en un dramaturgo como Buero que tan coherentemente construye cada una de sus obras.

No queremos terminar, sin embargo, sin hacer constar algo que nos parece pertinente al análisis de *La Fundación*, y que no tiene nada que ver con su temática ni con su pluralidad de sentido. Tal vez al lector le parezca un tanto abstracto y, quizá, si conoce la obra, sin relación con ella. Pero a nosotros nos parece importante.

Entendemos *La Fundación*, más allá o más acá de su tema, como una honda investigación sobre la catarsis trágica, a la vez que como una investigación catártica. El término catarsis, desde que Aristóteles lo empleó en su *Poética* para explicar una de las más radicales funciones de la tragedia, ha provocado impresionante masa de escri-

tos de interpretación, y ha ido significando distintas cosas, siendo su más tenaz traducción la de «purgación» o «purificación», sin que haya, no obstante, acuerdo sobre el sujeto de dicha purificación: ¿el héroe trágico?, ¿el espectador?, ¿ambos? En todo caso, el término catarsis engloba dos tipos de realidad: es un concepto y una experiencia radicales. Y supone un proceso, una transformación de la visión del mundo cumplidos tanto en el personaje trágico como en el espectador. La acción trágica posee la profunda virtud de hacernos ver a una nueva luz la condición humana, o, más simplemente, de hacernos ver en su verdad y de verdad la condición humana. La catarsis constituye, para el héroe, el punto de llegada a la lucidez, y, para el espectador, el punto de partida de la lucidez. Para ambos la existencia o la condición humana, o como queramos llamarlo, arroja su máscara y desnuda su rostro. El héroe termina sabiendo y el espectador empieza a saber. Así, en *la Fundación*.

\* \* \*

Una última consideración, no sabemos si ociosa pero que no nos parece honrado silenciar. En sus últimos dramas, escritos y entrevistas Buero Vallejo parece empeñado, con razón aunque sin necesidad, en dar un mentís a quienes, sin razón y sin razones, pretenden encasillar a nuestro dramaturgo en el grupo de autores que estructuran su teatro dentro de fórmulas tradicionales de construcción, y de espaldas o al margen de las nuevas formas experimentales estrididas en nuevas concepciones del espacio escénico. Entre otros, Ricardo Doménech, en su magnífico estudio ya citado, ha demostrado cómo desde su primera obra, Buero se ha planteado y ha resuelto originalmente, no en abstracción ni teóricamente, sino de modo concreto en cada drama, problemas estructurales que manifiestan una conciencia —digamos profesional— vigilante, alerta, nada remisa al «experimento». Sólo que en Buero no es ni la respuesta a una moda ni el eco de unas actitudes venidas de afuera, sino consecuencia de un proceso interior orgánico y personal, cuyas premisas o cuyas raíces hay que buscarlas —y allí las encontraremos— en su propia concepción del teatro. Lo que nos preocupa, sin embargo, es que Buero Vallejo se inquiete demasiado, al construir sus nuevos dramas, en hacer formalmente patente sus aportaciones a las nuevas formas del teatro contemporáneo, y empiece a construir sus dramas en función de éstas, rompiendo el equilibrio genético contenido-forma que hasta ahora caracterizaba sus dramas. El hecho de que los «efectos de inmersión» cobren, a partir de *El sueño de la razón*, pero muy agudamente en *Llegada de los dioses* y en *La Fundación*, un puesto tan importante en la economía global de la génesis estructural del drama,

nos hace temer que el dramaturgo, rompiendo la unidad de composición de la obra dramática, fundada en la compleja y viva armonía de las relaciones de fondo y forma, supedite aquél a ésta dando en un peligroso manierismo formalista. ¿No es, acaso, una repetición de un mismo procedimiento lo que Buero viene haciendo desde *El sueño de la razón* a *La Fundación*? Naturalmente no estamos poniendo en cuestión el valor teatral particular de cada drama. Cada uno de ellos aisladamente constituye una valiosa aportación al teatro occidental contemporáneo, pero puestos uno al lado de otro y considerados diacrónicamente, nos dejan la impresión de que el dramaturgo repite, cierto que con brillantes variaciones, una misma fórmula de construcción dramática. Formalmente, el Goya de *El sueño de la razón*, el Julio de *Llegada de los dioses* y el Tomás de *La Fundación* son, por su función, el mismo personaje.

\* \* \*

Terminemos repitiendo, con plena conciencia de lo que escribimos, esto: Buero Vallejo es hoy no sólo el dramaturgo más importante en la España de después de la guerra civil, sino —y esto hay que afirmarlo enérgicamente— un dramaturgo europeo cuyo lenguaje es válido y valioso en cualquiera de los idiomas de nuestro mundo occidental. Su dramaturgia es, por tanto, patrimonio común del mejor teatro contemporáneo, y no solamente del español.