BUERO VALLEJO

Las obras de Buero Vallejo giran siempre en torno a la problemática del hombre actual en tres dimensiones importantes: rebeldía, autenticidad y libertad. Pero nunca busca este autor las esencias de las cosas o de las personas, sino que atiende más a sus posiciones o apariencias externas. Castellano compara a Buero con Velázquez. Concreto, aristado, grave, patético y moderado, melancólico y triste. No está de espaldas a la realidad, como el pintor cortesano, que no llegó a reflejar la realidad decadente de su tiempo; pero tampoco la trasciende. En todas sus obras hay momentos claves, decisivos. Hace surgir un problema, pero el problema se deja sin solución. Se ha dicho que en el compromiso Buero se queda siempre a mitad de camino, sin sacar las consecuencias trágicas y lógicas que plantea, aunque todo lo realiza con una perfecta y concentrada construcción dramática. En la técnica teatral sí llega al final, saca todas las consecuencias para alcanzar una cumbre. Al final la tragedia se deshace con la catarsis —fiel a su teoría dramática— y se rompe la tensión a la luz de la esperanza. Aparece en esto muy distante de Sartre o Camus, cuyo teatro es más consecuente y profundo, mejor construido ideológicamente, con una cala más honda en las esencias y los problemas trascendentales de la vida. Así, en *Historia de una escalera* apela a la redentora ilusión de la juventud, y el amor de los dos jóvenes, al final, consuela y redime los errores de los padres; en *Hoy es fiesta,* a la esperanza incierta que invoca la echadora de cartas; en *Las cartas boca abajo,* a la liberación del hijo que se marcha a estudiar al extranjero; en *Aventura en lo gris,* al amor sacrificado y a la renuncia del profesor y de Ana; en *En la ardiente oscuridad,* al amor de la rectora del colegio a Carlos; en *La tejedora de sueños,* a la esperanza de poder unirse con Anfino en otro mundo; en *Llegada de los dioses,* al amor verdadero de Julio y Verónica, que brota ante el cadáver de Felipe. Castellano ve en el desarrollo técnico de Buero Vallejo el inverso de lo que sucede en un proceso biológico natural. En la vida las cosas se abren, se multiplican, se complican... Aquí se nos pre-

sentan al principio amalgamadas, confusas, para luego irse simplificando, hasta quedar sólo un aspecto, algo nuevo y conciliador, que todo lo salva o lo reduce. No son *escapes poéticos* que busca el autor, sino *consolaciones salvadoras* que suavizan el dolor de la dualidad dramática sueño-realidad.

En todas sus obras hay latente un problema social en el amplio sentido de la palabra, o si se quiere, un personaje, una familia, o un grupo social, que lucha, que protesta, que se rebela —junto a otros personajes satisfechos, abúlicos, resignados— contra una situación injusta; o, si queremos, la tensión existencial, a veces trágica lucha del personaje *agónico*, entre el sueño y la realidad, entre la máscara y la verdad.

a) En el plano inmanente, dentro de la persona del personaje. El individuo lucha contra los demás para realizarse en la vida y desarrollar su personalidad. Suelen ser personajes con una tara física. La ceguera en *En la ardiente oscuridad, El concierto de San Ovidio, Llegada de los dioses;* la sordera y la vejez en *El sueño de la razón.* Claro que a veces hay interferencias de otros planos. Como el plano trascendente en *En la ardiente oscuridad* al plantearse el problema de si es preferible la infantil y ñoña felicidad de no ver la realidad Carlos y los otros ciegos, o el dolor tremendo, la inquietud e inseguridad que lleva el vivir la realidad o la búsqueda de la verdad, como en el caso de Ignacio; el plano sicosocial, en *El concierto de San Ovidio,* cuando David, ciego, ve la explotación que hace Valindin de los ciegos y lucha contra ella; o en *Llegada de los dioses,* donde la invidencia síquica de Julio ve las injusticias cometidas por su padre (1).

b) En el plano circunstancial. El personaje lucha contra el contorno familiar o local, incómodo, sórdido, injusto. Así, en *Las cartas boca abajo,* donde no se entienden los miembros de una familia por ocultarse la verdad en *Historia de una escalera,* donde tres generaciones viven luchando, sin poder salir de la sordidez y angustia económica; en *Hoy es fiesta,* de ambiente semejante alrededor de una terraza de vecindad, donde todos viven de pobres ilusiones y miseria real. Estas últimas dos obras costumbristas reflejan perfectamente la

---

(1) Con frecuencia interviene la mujer, en esta lucha de los personajes, y resulta colaboradora o enemiga. En los tres casos de ceguera y en la sordera de Goya vemos el papel importante de la mujer. En *En la ardiente oscuridad,* Ignacio y Carlos pelean tanto por una idea como por una mujer, Juana; en *El concierto de San Ovidio,* Adriana, la mujer de vida libre, de la cual están enamorados David y Donato, y éste precisamente denuncia a David por celos. En *Llegada de los dioses,* Verónica representa un papel principal, y es la que consigue la transformación de Julio y le cura de su ceguera; y, finalmente, en *El sueño de la razón,* Leocadia Zorrilla de Weis es la que permanece junto a Goya, le comprende y le inspira un amor crepuscular que alentará sus últimos años.

clase media deficitaria con todas sus dificultades y sufrimientos morales. En *El tragaluz* hay también una lucha en un contorno familiar, pobre y marginado de la sociedad, pero con implicaciones sociopolíticas, ya que la situación es consecuencia de una guerra.

c) En el plano sociopolítico. Es el grupo que se ha llamado también teatro histórico. Aquí encarna la rebeldía en tres grandes personajes: Velázquez lucha en *Las Meninas* contra una monarquía que ha creado estructuras injustas; Goya, en *El sueño de la razón,* contra un partido político y un rey, demasiado aferrados al pasado; Esquilache, en *Un soñador para un pueblo*, contra un ambiente retrógrado, enemigo del progreso. También pertenece a este grupo *Aventura en lo gris*. Silvano lucha para que la sociedad se dé cuenta de las injusticias sociales y de su decadencia moral. La acción sucede en un albergue de refugiados políticos, en un país imaginario de Europa. Han huido porque su país ha sido derrotado.

d) En el plano trascendente. El personaje lucha por una esperanza de un más allá, de un poder trascendente que colme sus anhelos. Así, en *La tejedora de sueños,* Penélope lucha con la esperanza de encontrar a su amante, Anfino, en otra vida; en *Irene o el tesoro,* Juanito, el duende, juntamente con la Voz, encarnan un poder maravilloso, sobrenatural, que mueve al personaje, viviendo en un mundo de tinieblas, representado por una habitación destartalada y una familia tiranizada por el avaro Dimas. También en *La señal que se espera* existe la esperanza de que un día milagrosamente suene el arpa eólica, en el jardín, construida por el compositor Luis, como señal de que podrá recrear una pieza que había olvidado y que escribió para Susana. Y en *Hoy es fiesta* Silverio espera que Julia, muerta, oiga sus palabras, ahora que está en otra vida y le puede perdonar.

LAS CONSTANTES DE SU TEATRO

Buero Vallejo sigue siempre —ahora una vez más— la línea que se propuso desde su comienzo, de un modo insobornable y libre. Yo diría que, como el teatro de Unamuno, obedece a ideas obsesivas, pero que en Buero se hacen profundamente teatrales. Repite personajes y recursos teatrales con matizaciones y calas distintas.

La incomunicabilidad

La primera constante que aparece en multitud de obras es la incomunicación con los problemas consiguientes que origina en el mundo

interno de los personajes. En su teatro suele abundar el personaje con alguna tara física: ceguera, sordera o locura, que le aísla del mundo circundante. A veces es una tara sicológica o social. Tres obras tienen como tema central la incomunicación, consistente en la ceguera física: En *En la ardiente oscuridad, El concierto de San Ovidio* y *Llegada de los dioses*. En *El sueño de la razón* juega un importante papel la sordera de Goya, el protagonista. Dos personajes padecen igualmente otras taras: Ana, que es muda, personaje importante de *Las cartas boca abajo;* Pilar, que padece sordera, en *Hoy es fiesta.*

En *En la ardiente oscuridad* consiste en la incapacidad de los hombres para encontrar solución a sus problemas. Esta idea la expresa el ciego Ignacio, inconformista, a Juana y Carlos: «No tenéis derecho a vivir..., porque os negáis a enfrentaros con vuestra tragedia, fingiendo una anormalidad que no existe... ¡Ciegos y no invidentes, imbéciles!... Vosotros sois demasiado pacíficos, demasiado insinceros, demasiado fríos... Pero yo estoy ardiendo por dentro...» Y en un diálogo muy significativo se repite la idea:

> CARLOS: Basta, luz, visión... Palabras vacías... Nosotros estamos ciegos... ¿Entiendes?
> IGNACIO: ¿Ciego de qué?
> CARLOS: ¿De qué?
> IGNACIO: De la luz...

La ceguera les produce incomunicación con la auténtica realidad, pero están resignados y satisfechos en su mundo. Es Ignacio el que trae la rebelión y la lucha por conseguir un mundo mejor.

En *El concierto de San Ovidio,* ya desde el comienzo advertimos el carácter simbólico que tiene la ceguera. También aquí nos encontraremos en esta incomunicación con las dos posiciones: los conformistas y los inconformistas; estos últimos van a estar acaudillados por David y no se resignarán a la pasividad dentro de su ceguera. La priora del bando de los conformistas, dice al levantarse el telón: «Dios no consiente la ceguera de estos trescientos desdichados para perder sus almas, sino para que ofrezcan oraciones por las calles... Ellos han nacido para rezar..., pues es lo único que en su desgracia podrán hacer siempre bien.» David es un hombre de acción y energía, pero sus esfuerzos son inútiles porque a los otros ciegos les falta fe y fuerza de voluntad.

En *Llegada de los dioses* Julio padece una ceguera sicológica, que le incomunica y no le deja realizarse en el mundo de su padre. Pero el impacto de la ceguera y la comprensión y el amor de Verónica

le van a hacer salir de este condicionamiento físico y desarrollar su personalidad.

En Buero la verdad es la luz; cualquier suerte de iluminación superior racional o irracional que pueda distender o suprimir nuestras limitaciones, y los que no pueden encontrar esta luz están *ciegos*. Añade el autor: «El propósito unificador de toda mi obra ha seguido siendo seguramente el mismo: el de abrir los ojos.» La ceguera entraña en la obra de Buero un triple simbolismo:

1) La ineptitud de los hombres para desarrollar su personalidad achacando a las circunstancias su fracaso.

2) La incapacidad del hombre para encontrar la verdad metafísica, lo cual le impide encontrar un significado a la vida.

3) Los problemas del hombre, en general, que no podrán resolverse mientras haya fuerzas negativas, conformistas.

El sueño de la razón nos muestra a Goya, al final de su vida, incomunicado con su sordera y su vejez. Pero el genio del pintor va a reaccionar y va a darnos en sus pinturas de imaginación y de sueño, reflejo de su angustia interior, toda la realidad trágica de España. Con la paradoja a la que nos tiene acostumbrado Buero, la sordera física le va hacer oír la auténtica voz trágica de España, rota por los partidos políticos, y la va a plasmar en sus *Caprichos*.

Hemos dicho que existen dos personajes más con taras físicas que los aíslan del mundo de los demás. Ana, muda en *Las cartas boca abajo*, representa la falta de comunicación de los miembros de aquella familia, que se ocultan hipócritamente la verdad; y, por otra parte, expresa la conciencia de Adela, que se siente culpable. Pilar, sorda, en *Hoy es fiesta*, simboliza la falta de comunicación entre ella y su marido, Silverio. Al final querrá éste pedirle perdón, pero ya Pilar ha muerto y no le oye.

En otras obras aparece esta incomunicación, sin defectos físicos, debida a otras causas. Así, en *Historia de una escalera* vemos a los vecinos como cegados para no ver lo que deben hacer para triunfar en la vida y salir de aquella monótona mediocridad. La bombilla polvorienta y agónica y el cobrador de la luz entregando la factura que no pagan son símbolos muy significativos. En *Un soñador para un pueblo* juega también con la ceguera. Fernandita representa al pueblo español. Esquilache le dice: «¡Ayúdame a ver!» Y Fernandita responde: «Yo también estoy ciega.» Esquilache vuelve en otra ocasión a decirle: «Tu sabes, Fernandita, que este anciano ridículo... te quiere... Y sufre al verte perdida en una pasión ciega... por un malvado... Es la cruel ceguera de la vida... Pero tú puedes abrir los ojos... El pueblo

eres tú... Tal vez pasen siglos antes de que comprenda... Tal vez nunca cambie su triste oscuridad por la luz...» En *Irene o el tesoro* aparece el hombre viviendo un mundo de tinieblas, de infelicidad y sordidez. Hay también incomunicación. Juanito, el duende, es únicamente visto por Irene. La Voz es solamente oída por Juanito y el espectador. Los demás ni ven ni oyen, sumidos en una vida desdichada, ignorando el tesoro y la felicidad.

La esperanza

Para Buero la esencia de la tragedia está en la esperanza. Una esperanza con dos caras. Escribe que la esperanza ofrece una doble vertiente clara: la esperanza en la justificación metafísica del mundo y la esperanza como solución terrenal de los dolores humanos. Por una de las dos vertientes suele orientarse la tragedia. Buero Vallejo no considera la tragedia como pesimista, porque es un medio para encontrar la verdad acerca del hombre. Cree más bien que el teatro pesimista es el teatro de evasión, porque al proponer como solución la huida, está negando el sentido de la vida. Y concluye que no hay pesimismo más radical que el dar por segura la falta de sentido del mundo. Para Buero la *catarsis,* de la que nace la esperanza, es un elemento esencial. Por eso está en contra del distanciamiento de Brecht, pues quiere que el espectador se identifique con los personajes.

Esta *catarsis* y esta esperanza es otra de las constantes de la dramaturgia de Buero, una pieza esencial de la tragedia, como hemos visto. *Historia de una escalera,* una de sus obras más pesimistas —la escalera representa la vida que está derrotando a todos—, es una tragedia de abúlicos y de fracasados, que termina con la nota de esperanza, aunque incierta: «Quizá los hijos se salven del fracaso de los mayores o —tal vez— fracasen también.»

En algunas obras la esperanza constituye el meollo, la base sobre la cual se sustentan y va implícita en el mismo título. Es verdad que el personaje fracasa, pero nunca es un fracaso absoluto. Siempre vemos un resquicio de luz. En *La señal que se espera* el título mismo encierra el sentido de la esperanza. Los personajes, apoyados en una fe que no pierden nunca, han encontrado la paz a través de su esfuerzo por entender sus debilidades. El arpa eólica suena y la tensión se convierte en armonía espiritual al sufrir los personajes una *catarsis.* También su obra *Hoy es fiesta* está sustentada en la esperanza, como piedra clave. Es la tragedia colectiva de los habitantes pobres de una casa de vecindad que viven con la ilusión de que les toque el premio gordo. Nieves pone de manifiesto esta tesis. «Hay que esperar siempre...

La esperanza nunca termina... Creemos en la esperanza... La esperanza es infinita.» Silverio espera que desde el cielo, Pilar —que ha muerto sin que Silverio haya oído de su boca la palabra perdón— pueda oírle y perdonarle. Termina con las palabras de Nieves: «Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... Es infinita.» La esperanza constituye igualmente el fundamento de *La tejedora de sueños*. Lo que teje y desteje Penélope son sus sueños, sus deseos. «Mis sueños —dice a Afino—, que luego debo deshacer (al destejer), todas las noches, por conseguirlos definitivamente algún día.» Y las esclavas afirman: «Ella bordó sus sueños en la tela.» Penélope fracasará en sus amores con Anfino, asesinado por Ulises —no ha podido asesinar su amor—, pero espera que un día encontrará a su amante, quien la está esperando, recordándola siempre bella, en un mundo feliz. «Espérame —le dice—, yo iré contigo un día a que me digas la rapsodia que no llegaste a hacer.» La obra encierra un sentido más profundo y universal. Penélope confía en que llegará un día en que los hombres vean que la única solución a sus conflictos es el amor, un amor puro y desinteresado como el de Anfino. En la misma línea está *Un soñador para un pueblo*. Proyectos, sueños, esperanzas realizables que fracasan en el corazón de Esquilache. Aunque la esperanza se ha roto en los sueños del soñador, no ha desaparecido. La encontramos en Fernandita, que representa al pueblo, «ese pueblo en que España confía y a quien Ensenada desprecia, como incapaz de aprender». Y esta esperanza de Fernandita triunfa al romper con Bernardo, que simboliza la oscuridad, los instintos malos del pueblo. Vuelve a ser básica la esperanza en *Irene o el tesoro*. Juanito, el duende, es la encarnación del mundo maravilloso con que sueña Irene. Juanito le promete llevarla a un mundo donde todo es felicidad y le conduce de la mano por el camino de la luz que sale del balcón. Pero Buero nunca se decide a la afirmación rotunda de un mundo extraterreno, sobrenatural. Y deja flotando una duda, luminosa o trágica, en el espectador. «Al mismo tiempo se oyen los gritos de los vecinos, diciendo que Irene se ha caído del balcón», nos advierte al final.

En otras piezas dramáticas no es tan esencial y básica la esperanza. En *El concierto de San Ovidio*, aunque David no llega a realizar sus sueños, éstos se convierten en futura realidad, gracias a la *catarsis* que sufrió Haüy cuando contempló el triste y ridículo espectáculo de los músicos ciegos. Al final de la obra resuelve dedicar su vida a luchar por los ciegos, y fue en la historia el que consiguió inventar el sistema Braille. Donato, el amigo predilecto y protegido de David que por celos se ha hecho traición, acusándole a la justicia de su asesinato,

ha quedado también impregnado con el aliento de la esperanza de David. Así, David —nombre simbólico— derrota a un enemigo que le supera físicamente. En *En la ardiente oscuridad* tampoco podía faltar, a pesar del fracaso de Ignacio. Ignacio muere asesinado por Carlos, el satisfecho, el invidente infantil. Pero su muerte provoca en el hombre que le mató una purificación, y ya no podrá vivir sin el anhelo esperanzador del que antes careció. Es interesante la encarnación de la esperanza en el hijo, Juanito, de la obra *Las cartas boca abajo.* Su padre, Juan, pierde la oposición, pero gana una victoria espiritual al conseguir ver sus propias cartas y las de su mujer. Aunque mediocre, es de noble corazón y reconoce sus defectos: la envidia que ha tenido siempre a Ferrer, causa de su fracaso. Espera que Juanito evite sus errores y pueda triunfar. Y termina, como sucede en muchas de sus obras, con palabras claves de esperanza. «Escucha —le dice su madre a Juanito al marcharse— cómo cantan los pájaros. Quizá un día podamos todos conocer esta alegría...» Y Juanito responde: «Yo volveré para intentarlo.» En *Las Meninas* se produce una purificación en Velázquez con la muerte de Pedro, el soñador activo. Reconoce que no ha hecho mucho por realizar aquellos sueños. Y se resuelve a decir al rey la verdad claramente, la verdad que debe redimir a España. En *Aventura en lo gris,* la esperanza se encarna también en un niño. Los sueños de Silvano no se cumplen y acaba siendo víctima de la guerra. Los hombres todavía no han aprendido a soñar. Uno de los soldados accede a salvar al niño, por cuyas venas corre sangre enemiga. Con ese niño se introduce en el drama la esperanza, por incierta que sea.

Fiel a su línea, en su última obra, *Llegada de los dioses,* brilla al final esta esperanza. Ya hemos dicho que está simbolizada en el abrazo de Julio y Verónica, ante el cadáver de Felipe, como promesa de un verdadero amor y un mundo de fraternidad y de justicia, donde reine la felicidad.

El símbolo

El símbolo es, como recurso escénico, otra de las constantes que encontramos en el teatro de Buero. Lo ha señalado José Ramón Cortina en su interesante libro sobre *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo.* Aparece en todas sus obras y le servirá para dar corporeidad a los temas y problemas. Cortina presenta a la luz como el símbolo de Buero más importante, utilizado en diez de sus obras. Claro que lo usa con sobriedad y acierto. De ahí que no sea lastre pesado, como sucede en la obra de Paul Claudel, alejado de la sen-

sibilidad de nuestro tiempo, sino que da fuerza y expresividad al drama. Por eso es muy usado en el teatro expresionista. Por ejemplo, la jaula en *El mono velludo*, de O'Neill, o los personajes, pintados media mitad de negro, en la obra *Los medios seres*, de Gómez de la Serna. La explicación nos la da este último con una respuesta humorística, pero muy significativa: «Los eclipses son una de las cosas que sin saber por qué producen más emoción e interés en las gentes.»

En *Historia de una escalera* advertimos cómo el símbolo principal está expresado por la escalera, que representa toda la vida del vecindario, que es, por otra parte, la escalera española en donde transcurre la mayor parte de nuestra historia. «Hemos crecido sin darnos cuenta —dice Fernando a Urbano— subiendo y bajando esta escalera... Subiendo y bajando la escalera, una escalera que no conduce a ningún sitio.» Hay símbolos más secundarios, pero muy conscientes, como «la polvorienta bombilla enrejada», el pasamanos de hierro y la barandilla pobre; el primer personaje que aparece es el cobrador de la luz; la leche que se derrama por la escalera, al final del primer acto, que simboliza los sueños rotos, etc.

Hicimos alusión en *La tejedora de sueños* al simbolismo de ese tejer y destejer de Penélope que se refiere al hacer y deshacer sus sueños, sus anhelos, tema central de la obra. Entre los pretendientes, Leócrito está comiendo uvas y Antonio aparece completamente borracho. Los pretendientes encarnan la disipación y por eso aparecen unidos al vino.

En *Un soñador para un pueblo*, Fernandita y Bernardo, el calesero, representan, como ya indicamos, la lucha del pueblo entre sus buenos y malos instintos; el reloj caído, la paralización que producen las fuerzas conservadoras. Los personajes que encarnan el progreso, el rey Carlos y Esquilache son los únicos que están pendientes de la hora y usan en escena el reloj. Es muy claro el simbolismo de la luz y los faroles; el juego de la luz y oscuridad, de la verdad y la mentira, que tanto gusta a Buero. Los amotinados apagan los faroles, dejando el escenario a oscuras. Esquilache dirá a Fernandita: «Somos como niños, sumidos en la oscuridad.» Y añade, al encenderse algún farol del exterior: «Mira. La oscuridad termina. Dentro de poco lucirán todos los faroles de Madrid. La ciudad más sucia del mundo es ahora la más hermosa, gracias a mí.»

En *Aventura en lo gris* el color emblematiza sentimientos y cobra gran importancia. El gris aparece ya en el título y muchos personajes visten de gris: Alejandro, Carlos, Georgina, etc. En la última escena del fusilamiento, tanto Carlos como Silvano y Ana, visten de color rojo. También encierran una significación simbólica algunos nombres,

como encerraba un sentido el nombre de David, en *El concierto de San Ovidio*. El dictador de Surelia, hombre práctico y materialista, usa dos nombres que expresan su ansia de poder. Se llama Goldman (hombre de oro) y el nombre que usa es Alejandro. Goldman aparece con gafas oscuras para indicarnos su incapacidad para ver la verdad. Silvano, al final, cuando experimenta la *catarsis* es simbolizado por un crescendo de luz que empieza con un tenue claror de alba.

En *Madrugada*, el reloj de pared posee un carácter simbólico, como nos lo dice el mismo autor: «El papel de la fatalidad juega indirectamente en la obra... y el de los dioses vengativos por este reloj indiferente, antiguo Cronos barbudo, que por la fuerza de su presencia enreda en sus propios errores y precipita hacia el crimen a una parte de sus personajes.» Aparte de este sentido hace aumentar la tensión del espectador, pues debe estar andando y marcar exactamente las dos horas que dura el espectáculo, cronometrando también el tiempo del descanso. Aquí igualmente toma parte en el simbolismo la luz y las pulseras de Leonor, que sirven para caracterizarla. También vemos abundancia de simbolismos en *Irene o el tesoro*. La Voz y Juanito representan la realidad sobrenatural con que sueña Irene. A Irene se la asocia con frecuencia al costurero, como símbolo de sueño. Dimas, con su ceguera moral, encarna el materialismo. Por eso se presenta con una mugrienta gorra y una calva «poco noble». En *La señal que se espera* ya indicamos el papel importante de símbolo que representa el arpa eólica, incluida implícitamente en el título.

Son varios los símbolos de la obra *En la ardiente oscuridad*. Aparte del más importante de la ceguera, como incapacidad sustancial del hombre para ver su realidad —muy repetido en Buero—, advertimos la sinfonía que se oye por los altavoces en el primer acto, que es el *Claro de luna*, de Beethoven. La noche estrellada que adivina Ignacio en la noche seca y fría y que los videntes pueden gozar significa ese mundo extraterrestre que Ignacio sueña y el cual quiere que todos los ciegos alcancen. La luz, una vez más, es el símbolo de la verdad. Finalmente, el simbolismo abunda en *Las cartas boca abajo*. Hay frecuentes referencias a la cornisa rota, desconchada, de la casa y a las grietas de las paredes, como significación de las desavenencias entre ellos, causa de un probable derrumbamiento familiar. La cartera gastada de Mauro quiere representar la vida gastada, sin ilusión, de su dueño. Advertimos la mudez de Ana con doble significado: incomunicación de los miembros de la familia y como tribunal de conciencia contra Adela. El vuelo y el canto de los pájaros quieren ser los sueños de independencia, alegría y triunfo. Adela empieza a soñar con el amor de Ferrer y concretiza sus ilusiones en el canto de los pájaros

que se acercan al balcón cada crepúsculo: «No son como nosotros: vuelan... Son la alegría del aire... Son felices.» Al final, Adela pierde por su egoísmo el afecto de todos. Entonces teme la soledad e interpreta el canto de los pájaros de modo diferente. «Esos no son cantos: son gritos... Gritan de terror.» Nos haríamos interminables si quisiéramos agotar la materia sobre esta constante.

Contenido procesal

Cuando se estrenó *Historia de una escalera,* se definió la obra como de un realismo procesal, problemático y tenebrista, y se advirtió que por primera vez el sainete popular se convertía en drama trascendente. Estábamos, pues, ante un realismo procesal. Y Buero no ha hecho otra cosa en todas sus obras que abrir un proceso a la realidad española, desde esta primera obra hasta su última, *Llegada de los dioses.* Esta será otra de las constantes obsesivas de su teatro. Un proceso, por otra parte, que no se parece al que vimos en Inglaterra con Osborne, *Mirando hacia atrás con ira,* o con Priestley. *Llama un inspector;* en Francia, con Sartre, *Las moscas, A puerta cerrada,* o con Camus, *Calígula, Los justos;* en Estados Unidos, con Miller, *Las brujas de Salem, La muerte de un viajante;* en la Suiza alemana, con *La muralla china,* de Max Frisch, o con *Proceso a la sombra de un burro,* de Dürrenmatt. Ni tampoco a las obras últimas españolas de *Proceso a un régimen,* de Carlos Calvo Sotelo, o *Tiempo de 98,* de Antonio de Castro.

En este proceso de las obras de Buero Vallejo inútilmente intentaremos oír la sentencia o encontrar una solución. Veremos siempre un ambiente de miseria, de desgracia, de gente que sufre; en una palabra, de víctimas. Al final, la obra se tiñe de ternura, melancolía misericordiosa y de tenue esperanza. Nuestro autor, como escribe Pérez Minik, ha desplegado su proceso sin la ilusión liberal de un Galdós, sin la melancolía acusadora de un Baroja, sin la voluntad transformadora de un Ramón J. Sender. Se le ha comparado al neorrealismo italiano. Unas veces Buero hará de testigo objetivo, impasible, como en *Historia de una escalera;* otras, de acusador implacable, como en *El sueño de la razón, El tragaluz;* otras, de abogado defensor, como en *Un soñador para un pueblo;* otras, de poeta idealista, como en *Irene o el tesoro,* o de inconformista ingenuo que quiere reformar el mundo, como en *Las cartas boca abajo* o *Aventura en lo gris.* Pero nunca aparecerá resentido, amargado, orgulloso; a lo más será hombre sufrido. Sus víctimas, vencidas, nunca rehúyen la reconciliación y gozan de gran humanidad. Ha sido un gran mérito el haber descubierto la forma

realista que hiciera asequible a la masa un teatro esencialmente crítico, intelectual, europeo.

Su primer estreno, *Historia de una escalera,* entra ya en esta línea. No es la técnica costumbrista de los sainetes de Carlos Arniches o Ramón de la Cruz o los Alvarez Quintero. Quiere ser la denuncia de una situación de gente pobre, fracasada, que no hacen nada por salir de su estado, debido a su abulia. Entre ellos hay una guerra sorda. Urbano, el socialista, y Fernando, el aprendiz de burgués, no se entienden, como tampoco sus familias. La última obra, *Llegada de los dioses,* encierra igualmente una acusación. La rebeldía de Julio contra su padre representa la denuncia de los atropellos cometidos en una guerra, los abusos de una posición social privilegiada, con los egoísmos, hipocresías y lesiones de los derechos humanos y contra la concepción de un arte superficial y vanidoso.

Entre estas dos obras está toda su gama teatral estrenada, con este proceso obsesivamente reiterativo, esta crítica social. Toda la segunda parte de *El tragaluz* es el juicio y la denuncia contra Vicente, que se escapó con los vencedores y consiguió una posición social. Su familia vive marginada, en el subterráneo. Vicente representa a todo un grupo social. El padre —sin nombre concreto— es una figura fascinante, equívoca, con una extraña locura, con algo de Godot «*que llega*» y de pequeño dios que va a realizar el castigo. *El sueño de la razón,* a través del protagonista, el genio de Goya, es el proceso a la España del siglo XIX, con sus luchas fratricidas y sus odios enconados. Plasma y expresa este proceso caricatural el gran pintor en sus *Caprichos.* Idéntico problema aparece en *Un soñador para un pueblo,* situado en el siglo XVIII, y en *Las Meninas,* en el siglo XVII. En las tres obras Buero manipula la historia con gran libertad en la creación de sus personajes. Tres siglos de historia salen al escenario, suscitando algunas discusiones, como sucedió con la obra de Galdós. Su óptica es liberal y, naturalmente, no todos están conformes con ella. El soñador es el ministro Esquilache, que intenta implantar en España el despotismo ilustrado, como base para una democracia. En *Las Meninas,* Velázquez será el que hablará con claridad al rey, al final de la obra, y protestará de las injustas estructuras. En la primera hay una crítica más continua y aguda. Se ha comparado el Esquilache de Buero al Coriolano de Shakespeare o al Stockman de *Un enemigo del pueblo,* de Ibsen, que lucha por la verdad.

Aventura en lo gris, tal vez la obra de técnica más moderna y atrevida, trata también de un proceso. Todos los perseguidos que huyen de su país, ocupado por un ejército extranjero, prefieren la justicia a la libertad. Goldman, el dictador activo, perecerá a manos de Carlos,

quien toma la justicia por su mano. Silvano, el protagonista, durante la obra pretende abrir los ojos a la sociedad para que caiga en la cuenta de los errores en que vive. Sus sueños no se cumplirán, como tampoco se cumplieron los de Esquilache. Los hombres todavía no han aprendido a soñar. Y porque no soñó, cayó derrotado Goldman, como también el marqués de la Ensenada.

Dos obras de claro proceso denunciador son *Madrugada* y *Las cartas boca abajo*. En *Madrugada,* obra un poco artificial, pero perfectamente construida con técnica cinematográfica y con *suspense* hasta el final, se pone a prueba judicialmente el amor y la lealtad. Amalia quiere cerciorarse del amor y lealtad de su amante, y sobre este juicio monta toda la pieza Buero Vallejo. En *Las cartas boca abajo,* en que una familia vive de la mentira, se pone en tela de juicio la verdad. Aquí Adela va a ejercer en la familia una especie de despotismo mátriarcal, que nos recuerda a *Doña Perfecta,* de Galdós, en cierto aspecto. El marido, Juan, se va a quitar la máscara de mentira y la va a arrancar igualmente de la cara de los demás, para convertirse en juez. Podríamos analizar este mismo proceso formal o informal en obras como *La tejedora de sueños, Hoy es fiesta, Las palabras en la arena,* etc.

Antinomias dramáticas

En las obras de Buero Vallejo vamos a encontrar otra constante, entrañada en la sustancia de sus tesis, alcanzando en ciertos momentos profunda intensidad dramática: el contraste o antinomia entre los personajes. Ha sido estudiada por Cortina. A veces se da entre dos personajes en situación conflictiva individual; otras veces, entre uno o varios, en contra del grupo. La más frecuente antinomia será la que define el mismo autor en *El tragaluz:* el desacuerdo entre pensamiento y acción, entre el contemplativo y el activista. Así, en *Historia de una escalera* aparece ese contraste —no muy marcado en esta obra— entre Urbano, más realista, y Fernando, más soñador. En *En la ardiente oscuridad,* el contraste será muy marcado entre Carlos, el contemplativo, e Ignacio, el inconformista activo. Incluso los contrapone físicamente. Carlos, muchacho fuerte y sanguíneo, atildado y agradable; Ignacio, delgaducho, reconcentrado, serio, con cierto desaliño en su persona. En *Aventura en lo gris,* es clara la antinomia entre Silvano y Goldman, como ya advertimos. En *El concierto de San Ovidio,* David se contrapone a Valindin. David, el ciego, idealista, activo, rebelde, y Valindin, el materialista que vive de la explotación

de los ciegos. David también se contrapone a los demás ciegos, pasivos, conformistas y resignados, que se dejan engañar.

En *La tejedora de sueños,* aparte de la antinomia Ulises-Anfino, existe también el contraste entre Anfino y los demás pretendientes. Ulises es el hombre de acción, sin escrúpulos ni imaginación. Anfino, el hombre contemplativo, el idealista puro que sueña, enamorado, pero no actúa. Anfino es el único que acepta la muerte que le da Ulises con serenidad y el único que no duerme por la noche con una esclava, pensando en Penélope. En *La señal que se espera,* el contraste se da entre Luis y Enrique. El primero es el hombre de fe, que siempre esperó y vivió de ilusión. Al fin vio realizado su sueño. Enrique es el hombre que carece de fe y al final quedará defraudado. En *Irene o el tesoro,* Irene y Dimas se contraponen. Irene representa el elemento sobrenatural e ideal, mientras Dimas encarna la duda y la seca realidad de un mundo materialista y sucio.

José Ramón Cortina señala nueve obras en que se da el contraste entre el hombre soñador y el realista: *Madrugada* (Amalia y Leonor), *Casi un cuento de hadas* (Riquet y Armando), *Un soñador para un pueblo* (Esquilache y el marqués de la Ensenada), *Las Meninas* (Velázquez y Nieto, Nardi y el rey), *Aventura en lo gris* (Silvano y Alejandro). De la lucha de estos elementos contrapuestos saldrá la tesis de cada obra. Existen personajes en su teatro que superan en sí esta antítesis. Así Velázquez en *Las Meninas* y Goya en *El sueño de la razón,* a causa de su arte, y Amalia en *Madrugada,* debido a su amor.

Otras constantes

Podríamos señalar otras constantes en el teatro de Buero Vallejo y estudiarlas con más detenimiento. Ya dijimos cómo su teatro es reiterativo y de ideas fijas, muy pensadas. Indicaremos algunas brevemente.

La guerra, vivida por el autor, es tema frecuente de sus argumentos. Aparece en *Aventura en lo gris,* cuyo escenario es un albergue de refugiados cerca de la frontera de Surelia, país imaginario de Europa. Huyen porque el país acaba de ser derrotado en una guerra y está siendo asolado por el enemigo. En el grupo histórico: *Las Meninas, Un soñador para un pueblo, El sueño de la razón,* encontramos la guerra, ya en forma de revolución, de guerra nacional o guerra civil de partidos. En *La tejedora de sueños,* Ulises es el militar que vuelve vencedor de una guerra y continúa sus cruentas acciones. En *El tragaluz,* el niño monta en el tren de los soldados que vuelven de la guerra y el conflicto bélico es aludido con frecuencia. En *Llegada de los*

dioses, el protagonista, Felipe, ha tomado parte en una guerra en «servicios especiales» y ha mandado torturar a los enemigos.

EL PROBLEMA DE ESPAÑA forma parte de la raíz y sustancia de sus obras. Ricardo Doménech advierte que Buero, movido por una voluntad continuadora —reaviva los problemas del mejor teatro anterior a la guerra— y restauradora, reencuentra el tema de España desde una perspectiva intelectual muy semejante a la de un Larra, a la de un Galdós y a la de los escritores del 98; esto es, una perspectiva, desde la cual el criticismo aparece como la forma más positiva, necesaria y honrada de un patriotismo auténtico; criticismo que surge al comprobar con melancolía lo que España real es, en contraste con lo que España soñada pudo ser. Y todo esto con un signo primordialmente ético. España aparece primero a través de la historia y después a través de la realidad actual. Las tres obras de carácter histórico: *Las Meninas, Un soñador para un pueblo* y *El sueño de la razón* constituyen el retrato de España en los siglos XVII, XVIII y XIX, respectivamente, con sus partidos políticos y los conflictos que han configurado la realidad actual por no haber encontrado la solución más justa a sus problemas. Los tres reyes: Enrique IV, Carlos III y Fernando VII son juzgados con dureza como representantes de tres siglos. En estos juicios se ha querido ver el antimonarquismo del autor. Buero saca una lección para que la aprenda el espectador de hoy. En otras obras vemos la realidad actual en cuadros acabados de gran realismo. *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta* representan al pueblo español sufrido y deficitario que sube y baja diariamente esas escaleras, trabajosas y pobres de la vida española, o vive en esa terraza de vecindad, con sus angustias económicas. *Las cartas boca abajo* representa a los miembros de la familia que no se entienden, como tampoco se entiende el pueblo español. *Aventura en lo gris* y *El tragaluz* encarnan la gente que sufre las consecuencias de una guerra.

En la vida de Buero Vallejo se perfiló pronto su vocación por LA PINTURA, juntamente con su afición a la literatura dramática. Estudió (1934-1936) en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, y Lafuente Ferrari conserva el recuerdo de un muchacho ágil y despierto. Esta afición a la pintura aparecerá en sus obras. Velázquez y Goya serán los protagonistas de dos obras importantes. En las dos, naturalmente, saldrá el tema de la pintura y lo tratará con gran conocimiento y propiedad. En los *Caprichos,* de Goya —serán proyectados en escena—, encuentra una explicación interesante y original de España. En *La llegada de los dioses* el protagonista, Felipe, se dedica a la pintura, como su hijo Julio. Buero aprovechará para darnos una teoría

estética. Mauricio, el amante de Amalia, en *Madrugada,* también será pintor.

Jean Paul Borel, en su libro *El teatro de lo imposible,* ve en la IMPOSIBILIDAD de conseguir un mundo mejor que no quisimos o no pudimos hacerlo otra de sus constantes. Para él, Buero toma los temas hallados antes de la guerra. Los autores de principios de siglo denuncian lo *imposible* que todavía sigue pesando sobre la sociedad actual. Se parte de la queja de Lorca al perseguir la felicidad y el amor. Los personajes de Buero buscan los mismos valores y tropiezan con los mismos obstáculos. A través de la obra de Benavente descubrimos la ambigüedad de la noción de verdad. Unamuno nos plantea la cuestión de la personalidad y termina en un callejón sin salida. Buero vuelve a replantear estos problemas. Por ejemplo, en *En la ardiente oscuridad* trata de este problema de la personalidad inalcanzable. Buero Vallejo, según Borel, ha heredado algo de esta gran tradición teatral, cuyo aspecto esencial es la denuncia de la imposibilidad de vivir, para obtener inmediatamente determinadas afirmaciones de carácter ético. También recrea la tendencia representada por Valle-Inclán en su doble aspecto: creación de personajes que excedan las normas de lo humanamente posible —algunos personajes de Buero poseen una fuerza que sobrepasa lo normal y lo posible— y situación de este tema en el interior de un problema social complejo y definido. Borel hace una clasificación de esta imposibilidad. El amor imposible, en *Historia de una escalera;* la verdad imposible, en *Palabras en la arena;* la imposibilidad de vivir, en las obras *En la ardiente oscuridad* y *La tejedora de sueños;* la pasión de lo imposible, en *Casi un cuento de hadas;* lo imposible concreto e histórico: en la vida común, con *Hoy es fiesta;* en la política, con *Un soñador para un pueblo,* y en la guerra, con *Aventura en lo gris.*

Otra de las constantes pudiera ser la visión que refleja siempre en sus dramas de una PARTE LIMITADA de la vida española, que suele ser la más desagradable y angustiosa, sin voluntad transformadora y esfuerzo de solución. De ahí su reiterativo PESIMISMO, aunque él lo niegue. «No es la tragedia —dice Buero— la que es pesimista, sino el teatro de evasión, porque éste al poner como solución la huida, le está negando sentido a la vida.» La víctima es el personaje más repetido.

Finalmente, nos encontramos con la constante de un teatro un poco INTELECTUALIZADO que quiere estar a tono con el teatro europeo. Esto hace que a veces haya excesiva concentración en sus obras y resulten algunos personajes puros esquemas o situaciones no tan naturales. Por ejemplo, en *Madrugada* o en *El tragaluz.* En esta última hace responsable y punto de partida de toda la tragedia a la huida en un tren

de un niño de cortos años, incapaz de responsabilidad. Pero no hay duda que en la profundidad intelectual ha conseguido los mejores logros de nuestro teatro actual.

PLANOS Y CONSTANTES EN LA OBRA DE BUERO VALLEJO

El 17 de septiembre de 1971 fue estrenada en el teatro Lara la última obra de Buero Vallejo. Las alabanzas han sido unánimes. Buero ha conseguido a pulso el primer puesto en la dramaturgia actual española, fiel siempre a la misma línea. Sobrio, profundo, bien pensado, siempre con buena y concentrada construcción teatral, pesimista, aunque con cierto resquicio a la esperanza, sin concesiones a lo que el público demanda, intenta no solamente entretener, sino acusar una situación social, llegar al fondo del ser humano. Esta última obra permanece igualmente fiel a la pauta que se ha marcado. Por eso he creído interesante situarla dentro de su obra y descubrir sus constantes y planos.

Una vez más intenta darnos la esencia última de la realidad que él ha vivido. Creo que encierra *Llegada de los dioses* muchos elementos autobiográficos. La tesis es clara. Hay en ella un aliento bíblico. Los hijos pagan las culpas de sus padres. Algo parecido a las ráfagas bíblicas que se observan en *Todos eran mis hijos,* de Arthur Miller, o *El deseo bajo los olmos,* de O'Neill.

La obra está dentro del concepto de tragedia, expuesto por él mismo en la obra *Enciclopedia del arte escénico,* serie de artículos recogidos por Guillermo Díaz-Plaja. Buero cita *Espectros,* de Strindberg, como ejemplo de tragedia moderna, que muestra la lucha del hombre por encontrarse a sí mismo y tratar de encontrar el significado de la vida. Cree que desde los tiempos de Grecia los sufrimientos del hombre son consecuencia de sus errores. «Se nos ha enseñado desde Esquilo —escribe— que el destino no es ciego ni arbitrario, y que no sólo es, en gran parte, creación del hombre mismo, sino que a veces éste lo domina. La tragedia escénica trata de mostrar cómo las catástrofes y desgracias son castigos —o consecuencias automáticas, si preferimos una calificación menos personal— de los errores o excesos de los hombres.»

Buero Vallejo, como Ibsen y como Pirandello, parte del individuo, y a través de su profundo análisis psicológico ataca a la sociedad. En esto se aparta felizmente de toda esa crítica directa a la sociedad, un poco monótona y reiterativa, a la que estamos acostumbrados en la literatura de hoy.

Llegada de los dioses es una réplica o segunda parte de *El tragaluz.* El mismo problema y la misma realidad viciada de una sociedad. Pero en *El tragaluz* los hombres eran vistos desde fuera por medio de personaje-narrador, voces en *off,* intuiciones de un padre que está al borde de la locura; jugaba con dos planos distintos, distanciados temporal y espacialmente. Aquí vemos el interior de los personajes, el mundo del subconsciente, esos mecanismos psíquicos que Kretschmer llamó *hipobúlicos,* voliciones por debajo de la conciencia en una fusión de planos. El contexto de la sociedad es también diferente en las dos obras —una humilde familia marginada que vive en un subterráneo y un gran empresario que ha explotado la dulzura ánula de unas islas mediterráneas—, aunque es la misma la condición humana, la servidumbre, el sufrimiento, el egoísmo y deseo desorbitado de triunfar, incluso por medios sucios, el atropello de los derechos de los demás, la insolidaridad, la lucha cruel y la angustia existencial bajo una superficie de paz y bienestar económico, de hipocresía y falsas actitudes filantrópicas. Y también es una misma la responsabilidad que Buero detecta en unos personajes que, aunque no sean unos canallas, son culpables de sus actos.

IGNACIO ELIZALDE
Profesor de Literatura
Universidad de Deusto
BILBAO