

Introducción

1. Buero Vallejo y el teatro español de la segunda mitad del siglo xx

A diferencia de cualquier otro género de obra literaria, cuya forma de recepción propia es la lectura individual, las obras dramáticas, si bien pueden ser *también* leídas, encuentran su modo de comunicación natural en la representación escénica. Su destino es el teatro y, a través de él, su genuino destinatario, un público socialmente constituido y determinado. La doble vida (privada y pública: literaria y teatral) del drama no alcanza en todos los casos un desarrollo equilibrado. Piénsese, por ejemplo, en el éxito o aceptación del drama benaventino en el teatro de la primera mitad de nuestro siglo, mientras que la dramaturgia de Valle Inclán, desde luego más original y valiosa, no tuvo acceso a la escena: el teatro le cerró sus puertas, reduciéndola a una existencia libresca. Es desde esta doble perspectiva desde la que pretendemos examinar la aportación de Antonio Buero Vallejo al teatro español contemporáneo.

Más de treinta años de ejercicio dramático y comparecencia teatral, junto con la copiosa bibliografía crítica que ha suscitado, permiten hoy, con suficientes garantías de objetividad, intentar una valoración de la producción dramática de Buero, si no en términos absolutos, sí al menos en relación con el drama y el teatro españoles de ese largo período de tiempo que va desde el primero (1949) hasta su último estreno (1984) y que ya parece abusivo etiquetar de «posguerra».

La crítica más solvente considera casi unánimemente la obra dramática de Buero Vallejo, en su conjunto, como la más importante de las que se producen en España desde la guerra civil hasta nuestros días. A esta valoración, de orden estético, se añade, desde una perspectiva socioliteraria, la consideración de su teatro como el más *representativo* de la difícil época en que se desarrolla y de la que es testimonio y proceso. Ricardo Doménech llega a afirmar:

no encuentro, hablando en términos generales, una obra literaria que en su conjunto exprese tan puntual, tan exacta y tan profundamente lo que ha sido el oscuro vivir español de las últimas décadas: creo que en este punto Buero Vallejo aventaja a casi todos los escritos contemporáneos, cualquiera que sea su medio de expresión, e incluso el discurso histórico y el discurso filosófico.¹

Si el resultado de su quehacer literario es la dramaturgia más importante y representativa de su tiempo, el balance de su empeño teatral puede cifrarse en el estreno de todas sus obras, excepto dos: *Mito*, libreto para una ópera, y *El terror inmóvil*, drama primerizo, no carente de interés, pero insostenible sobre un escenario, a nuestro juicio. Con dos excepciones también (*Aventura en los gris* y *La doble historia del doctor Valmy*) los estrenos se producen a un ritmo más o menos acompasado con la terminación de cada obra. Muy pocos dramaturgos de este tiempo —y ninguno que compartiera los supuestos ideológicos de Buero— han podido, como él, mantener esa continuada relación con el público, que si parece necesaria para el desarrollo normal de cualquier dramaturgia, en el caso de la de Buero —y se trata de un tema por estudiar— resulta decisiva.

El éxito imprevisto de su primer estreno, *Historia de una escalera*, y sobre todo el acontecimiento que supuso en el endeble panorama teatral de la primera década de posguerra, constituyen un punto de partida favorable para la carrera escénica del autor. Pero agotado el efecto de sorpresa e identificado el dra-

¹ *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1973, p. 300.

maturgo como perteneciente al bando republicano derrotado en la guerra, con una condena a muerte, además, a sus espaldas, no es difícil imaginar los obstáculos que debió superar para llevar a la tribuna *pública* de los escenarios sus sucesivas piezas. Lo consiguió sin traicionar los principios estéticos e ideológicos, muy claros y firmes desde el comienzo, que siguen presidiendo sin variaciones esenciales la concepción de sus obras: *exigencia ética* en la dimensión individual y social, *visión trágica* e *investigación formal*. Sin permitirse concesión alguna a la complacencia o la facilidad, Buero impone su teatro asumiendo una actitud «posibilista», muy discutida en medios intelectuales de la izquierda, pero que hoy, distanciados ya de la polémica, consideramos no sólo legítima sino también fecunda.

El contexto teatral español

La pobreza del teatro español al término de la guerra civil contrasta con la vitalidad de los años anteriores. El balance de pérdidas es abultado en número y calidades. Entre 1936 y 1939 mueren Valle Inclán, García Lorca, Antonio Machado y Unamuno. De otro lado, el exilio aparta de nuestros escenarios a autores como Jacinto Grau, Salinas, Alberti, Casona, Max Aub, y a gentes de teatro de la talla de Margarita Xirgu (actriz), Cipriano Rivas Cherif (director) o Enrique Díez-Canedo (crítico).

Ricardo Doménech ha resumido así el panorama teatral de la primera década de la posguerra (1939-1949): el favor del público es casi en exclusiva para un teatro degradado, que incluye manifestaciones musicales y pseudofolklóricas; prolongan su presencia en los escenarios las viejas glorias (Benavente, Arniches, Álvarez Quintero, Marquina) sin producir ya nada verdaderamente nuevo o estimable; se estrena un teatro de consumo, estéticamente fiel al modelo benaventino e ideológicamente de derechas (Pemán, Luca de Tena) o evasionista (Ruiz Iriarte, López Rubio); por fin, el único interés reside en la última producción de Jardiel Poncela y algunas piezas de Miguel Mihura, dentro del género cómico de humor inofensivo.

El estreno de *Historia de una escalera* en 1949 abre una nueva etapa del teatro español. El éxito supera todas las previsiones. La obra alcanza 187 representaciones, lo que obliga a suspender la tradicional reposición del *Tenorio* en El Español, programada para el 1 de noviembre, 15 días después del estreno de Buero, cuyo impacto ha explicado así Torrente Ballester: «En 1949, el público madrileño, harto de convenciones teatrales, acudía a las representaciones de *Historia de una escalera* a contemplar algo más hondo que la realidad —porque la mentira es una forma de realidad—. Iba a ver la verdad, sencillamente.»² Hoy la obra nos parece una primera cristalización de elementos del universo dramático de Buero, que se plasman con mayor acierto y profundidad en algunos de los dramas más logrados y ambiciosos que escribirá más tarde. Bastaba una obra digna, que hablaba en serio de cosas serias y reales, para constituir un acontecimiento en la escena española de 1949.

Junto a la producción ya en marcha de Antonio Buero, dos estrenos parecen llamados a abrir, al iniciarse la siguiente década, otros caminos de renovación para nuestro teatro: *Tres sombreros de copa* (1952), de Miguel Mihura, y *Escuadra hacia la muerte* (1953), de Alfonso Sastre. La obra de Mihura es seguramente la mejor comedia que ha dado nuestro teatro desde que se escribió, veinte años antes de ser estrenada por el T.E.U. de Madrid. Sin embargo, la línea innovadora que marcaba no tuvo continuación, ni siquiera por parte de su autor, que se decidió por una dramaturgia más «amable» y de textura más convencional. El estreno de Alfonso Sastre supuso la revelación de un dramaturgo «comprometido» de innegable calidad. Pero sus planteamientos, más radicales quizás y ciertamente más vinculados a una tendencia ideológica que los de Buero, hacen cada vez más difícil su presencia en los escenarios.

La frustración teatral será también el denominador común del grupo de dramaturgos que, con Buero y Sastre como cabezas de fila, integra la llamada «generación realista». La década de los sesenta se abre con la notoria presencia en los escenarios espa-

² *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968, 2.^a ed., p. 137.

ñoles de tales autores, que comparten una estética —el realismo— y una actitud de protesta y denuncia social. Además de *Las Meninas* y *El concierto de San Ovidio*, dos de los mejores dramas de Buero, se estrenan *La cornada* y *En la red*, de Sastre; *La camisa de Lauro Olmo*; *Los inocentes de la Moncloa*, de Rodríguez Méndez; *El tintero*, de Carlos Muñiz; *Un hombre duerme*, de Rodríguez Buded, etc. Ninguno de ellos, sin embargo, verá consolidada su carrera teatral. O terminaron renunciando a escribir para el teatro o continuaron una creación dramática marginada, a su pesar, de los escenarios. Distinto es el caso de Antonio Gala, que se dio a conocer en 1963 con *Los verdes campos del Edén* y que ha logrado afianzar su presencia en el teatro hasta un punto comparable únicamente en la actualidad con el de Buero.

La última generación etiquetada por la crítica, la del «nuevo teatro español», tampoco ha conseguido afirmarse en los escenarios. Wellwarth caracterizó la obra de estos autores (Ruibal, Castro, Bellido, Martínez Mediero, Martínez Ballesteros, Matilla, Riaza, Nieva) como «underground», y sigue, en su mayor parte, sin subir a los escenarios. Se trata, desde una estética no realista y un talante vanguardista, de un intento de renovación muy ligado en sus inicios a los grupos de «teatro independiente». Para la expresión de unos contenidos marcadamente críticos, de índole sobre todo política, es frecuente el recurso a la abstracción, el simbolismo e incluso la parábola.

Si en buena medida el fracaso de tantas propuestas teatrales y la frustración de tantas carreras dramáticas se podía atribuir a la presión de un sistema política y culturalmente represivo, el franquismo, la restauración democrática alumbró la esperanza de una auténtica eclosión que permitiese oír, por fin, las voces durante tanto tiempo silenciadas. Los intentos, ciertamente aislados, de «recuperar» autores tanto del grupo realista como de los nuevos e incluso del exilio, no se han visto coronados por el éxito. Tampoco han surgido nuevos valores indiscutibles. La generalizada marginación del teatro sigue siendo, desde Sastre hasta Nieva, la «situación» de la mayoría de nuestros dramaturgos.

Además de por la innegable calidad de su obra, por causas muy complejas que corresponde a la sociología del teatro develar, es precisamente Buero Vallejo el autor que preside la escena española de la segunda mitad del siglo, como Benavente presidió la primera. Las páginas que siguen pretenden ofrecer algunas «claves» de su teatro, que sirvan de orientación para transitarlo y, en particular, faciliten la lectura de *El tragaluz*, obra que, sin ser quizás la mejor del autor, ofrece una de las síntesis más apretadas de los elementos característicos de su dramaturgia.

2. Un teatro ético: la pasión de la verdad

En el centro mismo de las constantes que sirven de fundamento a la unidad de este teatro se encuentra el propósito que mueve al dramaturgo a escribir y (re)presentar sus obras. Podría hablarse de dos especies de escritores: los «moralistas» (en el mejor sentido), llámense realistas críticos, comprometidos, rebeldes, etc., y los «artistas» (en acepción restrictiva) o independientes, estetas, realistas testimoniales, etc. Los primeros se proponen cambiar la vida, la sociedad, con la obra artística. Bertolt Brecht es un ejemplo eminente. Los segundos transforman la realidad —tal como es— en obra artística. Shakespeare puede considerarse su máximo representante entre los dramaturgos. Buero Vallejo pertenece, sin asomo de duda, a los primeros. El suyo es, ante todo e invariablemente, un teatro ético.

Sin una sola excepción, sus obras plantean, como resorte fundamental, un problema moral, una crisis de valores éticos (la búsqueda de la verdad y la libertad) y postulan una transformación del hombre y de la sociedad como horizonte esperanzador. Esta unidad de propósito recorre por igual las obras ambientadas en la realidad contemporánea (de *Historia de una escalera* a *Diálogo secreto*), en el mito (*La tejedora de sueños*) o en la historia (de *Un soñador para un pueblo* a *La detonación*); se manifiesta con la misma intensidad en un libreto en verso para ópera cuya acción se desarrolla en el futuro (*Mito*) o en la adapta-

ción de una fábula de Perrault (*Casi un cuento de hadas*) que en el tratamiento del tema de la tortura (*La doble historia del doctor Valmy*) o en el drama que transcurre en una celda ocupada por presos políticos (*La fundación*).

El conflicto esencial de la dramaturgia bueriana consiste en la lucha del hombre por *alcanzar la verdad*, difícil y dolorosa siempre, para lo que es preciso *desenmascarar la mentira* en que confortablemente vive instalado. Así, «el problema de la verdad se orienta resueltamente hacia una dimensión ética. Hay un imperativo fundamentalmente humano: el de saber. Y, por otra parte, hay un obstáculo: nuestro orgullo, nuestro egoísmo. La verdad es muy dura, demasiado dura; es imposible asumirla».³ La mentira inicial sobre la que han construido sus vidas, está en el origen de la trágica experiencia de la pareja central en *Las cartas boca abajo*. La función dramática de Ignacio es desenmascarar la mentira que sustenta la «feliz» institución para ciegos de *En la ardiente oscuridad*. El progresivo desentrañamiento de la verdad es el camino que recorren juntos el protagonista, Tomás, y los espectadores de *La Fundación*. La terrible verdad, el crimen de Vicente, cometido en el pasado pero perpetuado en el presente, es el resorte que mueve a los personajes centrales de *El tragaluz*. El propio Vicente persigue sin saberlo esa verdad, que para él significa el castigo, la muerte.

No es la afirmación de la verdad del autor ni siquiera de la Verdad con mayúscula lo que este teatro propone, sino la necesidad de conquistar la verdad de cada uno, como principio ético fundamental. Sólo a partir de este logro será fundada la esperanza en un hombre y un mundo verdaderamente «humanos». Dicho de otra manera, el teatro de Buero no ofrece *sus* respuestas al espectador, sino que plantea interrogantes esenciales que él mismo debe resolver, y no en el ámbito de la ficción, sino en la vida. Es en la relación entre drama y espectador en la que la función moralizadora del teatro de Buero alcanza su dimensión más auténtica y coincide, en profundidad, con los propósitos del teatro épico de Bertolt Brecht.

³ Jean Paul Borel, *Teatro de lo imposible*, Madrid, Guadarrama, 1966, p. 238.

La exigencia ética desborda la esfera de lo individual: «para que el acto moral sea positivo, es necesaria su proyección en los demás. Estos actos aparentemente morales, lo serán verdaderamente cuando se hayan realizado en el entorno social». ⁴ Este entorno cumple generalmente la función dramática de *obstáculo*. La sociedad (el mundo) aparece así como el reino de la mentira, el egoísmo, la explotación y la opresión, al que deberán enfrentarse, sucumbiendo en muchas ocasiones, los héroes buerianos, en su lucha por alcanzar la verdad, el amor, la solidaridad y la libertad. Ignacio tendrá que enfrentarse al falso clima de bienestar creado en el Centro para proclamar la tremenda verdad de la ceguera de todos y la necesidad —irrenunciable por imposible que sea— de alcanzar la «luz» (*En la ardiente oscuridad*); el «sueño» de Esquilache chocará con la España oscurantista de su época (*Un soñador para un pueblo*); Velázquez se verá acusado por el ambiente inquisitorial de la corte de Felipe IV, ante el que terminará proclamando la «verdad», que había mantenido, como su Venus, oculta (*Las Meninas*); la sociedad en su conjunto, desde el explotador Valindin hasta sus propios compañeros de ceguera, se alzarán como obstáculo ante el empeño liberador de David (*El concierto de San Ovidio*); se trata, en fin, del enfrentamiento de Goya con el absolutismo (*El sueño de la razón*), de Amalia con los parientes de su marido (*Madrugada*), de Irene con el sórdido ambiente de la casa de Dimas (*Irene o el tesoro*), de Larra con la España de su tiempo (*La detonación*), etc.

Tan inexacto nos parece sostener que la sociedad sometida a proceso en la dramaturgia de Buero Vallejo es siempre y únicamente la española contemporánea (interpretación según la cual cualquier elemento distanciador o generalizante respondería a la estrategia «posibilista» del autor para eludir la censura) como ignorar que es a ella, aunque en ella no se agote, a quien apunta principalmente la crítica. La sociedad española, de la posguerra, del franquismo y de la transición democrática, está directa-

⁴ Carmen González-Cobos Dávila, *Antonio Buero Vallejo: el hombre y su obra*, Salamanca, Universidad, 1979, p. 51.

mente retratada en obras como *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta*, *El tragaluz*, *Jueces en la noche* o *Caimán*; de una forma indirecta en otras como *En la ardiente oscuridad*, *Aventura en lo gris*, *La doble historia del doctor Valmy*, *Mito* o *La Fundación*; también lo está en los dramas históricos, como indagación sobre algunos momentos, cuidadosamente elegidos, de nuestro pasado que permiten comprender (y transformar) el presente; está, en definitiva, de una u otra manera, en la producción toda de Buero.

En esta vertiente crítica, que no agota en absoluto su significación, no se muestra este teatro doctrinario ni tendencioso; sí problemático y posibilista, como reflejo sincero de la experiencia ideológica de su autor, común a la de no pocos hombres de su generación. La guerra civil y la mundial, la división de la izquierda, el estalinismo y la guerra fría, son experiencias históricas que median entre sus entusiasmos marxistas y revolucionarios de juventud y la actitud, más problemática, dubitativa o melancólica, que —sin abandonar nunca las convicciones básicas— impregna su producción dramática. Sólo la mala fe podía ver, por ejemplo, en *Un soñador para un pueblo* una justificación de la dictadura. Según Doménech, el teatro de Buero Vallejo puede calificarse ideológicamente sobre todo «por manifestar la exasperación y la impotencia de una izquierda derrotada y marginada. Y ello sin 'derrotismo' ni 'revanchismo'; antes al contrario, y justamente porque se sitúa en la perspectiva de la conciencia trágica, con la convocatoria a la conciliación y a la restauración de valores sustancialmente humanos».⁵

El autor, el artista, no escapa a la exigencia ética a que se ven sometidos los personajes (y los espectadores) de este teatro. No nos referimos al material autobiográfico que Buero haya podido incorporar a sus obras, especialmente a algunas como *La Fundación*. Se trata de la plasmación del drama mismo del intelectual o el artista enfrentado a su propia responsabilidad moral. Ya en *Aventura en lo gris*, el personaje central, Silvano, es un intelectual que asume un comportamiento ejemplar ante el

⁵ *Op. cit.*, pp. 299-300.

El propio autor ha manifestado que «lo que antes era Dios o los dioses hoy es el Absurdo o la Imperfección de la estructura social». ⁷ Pero la sociedad, cuya función dramática de obstáculo destacamos antes, y que actúa como fatalidad, con la fuerza del destino, sobre los personajes del drama, no exime a éstos de responsabilidad. Los condiciona, pero no los determina, porque, frente a su fuerza, se alza otra no menos poderosa: la libertad. La tragedia se perfila así como un conflicto entre libertad y necesidad. Es la libertad humana, la de los personajes pero también la de los espectadores, la que nos hace a todos responsables de nuestro destino. La última réplica de *Las palabras en la arena* va precedida de la siguiente acotación: «con la voz preñada de la más tremenda fatalidad que es la que uno mismo se crea». El héroe trágico es responsable de su propio fracaso porque, a pesar de las limitaciones a que el mundo lo somete, no ejerce a tiempo su libertad: traiciona la verdad, el amor, la solidaridad o simplemente no actúa. El universo trágico aparece presidido por el principio de justicia poética; la impunidad está descartada; cada uno sufre, directamente o no, las consecuencias de sus actos. Ciertamente el orden moral es enigmático, pero no arbitrario. La visión trágica afirma su sentido, aunque no lo entendamos; se empeña precisamente en descifrarlo. La responsabilidad trágica aparece formulada de manera rotunda por el propio autor al afirmar que la tragedia «intenta explorar de qué modo las torpezas humanas se *disfrazan* de destino». ⁸

Pero si la libertad del hombre es el fundamento de su responsabilidad, lo es también de la esperanza, que constituye la clave del verdadero sentido de la tragedia. «En cierto aspecto, la tragedia es siempre tragedia de la esperanza. Nuestra condición de hombres (...) no es sino esta esperanza patética»; ⁹ esperanza nada confortable ni tranquilizadora, sino problemática y difícil. Porque la tragedia plantea preguntas que raramente encuentran res-

⁷ Medardo Fraile, «Charla con Antonio Buero Vallejo», *Cuadernos de Agora*, núms. 79-82 (1963), p. 6.

⁸ «Sobre teatro», *ibíd.*, p. 14.

⁹ Jean Paul Borel, *op. cit.*, p. 234.

mente retratada en obras como *Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta*, *El tragaluz*, *Jueces en la noche* o *Caimán*; de una forma indirecta en otras como *En la ardiente oscuridad*, *Aventura en lo gris*, *La doble historia del doctor Valmy*, *Mito* o *La Fundación*; también lo está en los dramas históricos, como indagación sobre algunos momentos, cuidadosamente elegidos, de nuestro pasado que permiten comprender (y transformar) el presente; está, en definitiva, de una u otra manera, en la producción toda de Buero.

En esta vertiente crítica, que no agota en absoluto su significación, no se muestra este teatro doctrinario ni tendencioso; sí problemático y posibilista, como reflejo sincero de la experiencia ideológica de su autor, común a la de no pocos hombres de su generación. La guerra civil y la mundial, la división de la izquierda, el estalinismo y la guerra fría, son experiencias históricas que median entre sus entusiasmos marxistas y revolucionarios de juventud y la actitud, más problemática, dubitativa o melancólica, que —sin abandonar nunca las convicciones básicas— impregna su producción dramática. Sólo la mala fe podía ver, por ejemplo, en *Un soñador para un pueblo* una justificación de la dictadura. Según Doménech, el teatro de Buero Vallejo puede calificarse ideológicamente sobre todo «por manifestar la exasperación y la impotencia de una izquierda derrotada y marginada. Y ello sin 'derrotismo' ni 'revanchismo'; antes al contrario, y justamente porque se sitúa en la perspectiva de la conciencia trágica, con la convocatoria a la conciliación y a la restauración de valores sustancialmente humanos».⁵

El autor, el artista, no escapa a la exigencia ética a que se ven sometidos los personajes (y los espectadores) de este teatro. No nos referimos al material autobiográfico que Buero haya podido incorporar a sus obras, especialmente a algunas como *La Fundación*. Se trata de la plasmación del drama mismo del intelectual o el artista enfrentado a su propia responsabilidad moral. Ya en *Aventura en lo gris*, el personaje central, Silvano, es un intelectual que asume un comportamiento ejemplar ante el

⁵ *Op. cit.*, pp. 299-300.

conflicto planteado. La situación, sin embargo, le afecta más como hombre que como intelectual. Sólo las alusiones a actuaciones del pasado y su enfrentamiento con el dictador Goldmann pueden considerarse elementos dramáticos prefiguradores del verdadero «drama del intelectual» que existe en *Las Meninas*, *El sueño de la razón* y *La detonación*. Los protagonistas, Velázquez, Goya y Larra, respectivamente, encarnan al intelectual (de su tiempo y el nuestro) enfrentado con el poder. En cada uno de ellos hay algo del propio Buero, proyectado. La condición de pintores de los dos primeros recuerda la primitiva vocación del dramaturgo. Pero es sobre todo en el caso de Larra en el que las coincidencias son más notables: como Buero, «se encontró con una censura omnipresente (...), vivió el fin de una época absolutista y experimentó las ilusiones —y las decepciones— del advenimiento de un período de mayores libertades», y, como él, defendió «un 'posibilismo' digno y arriesgo, disconforme y no acomodaticio». ⁶

3. Visión trágica: responsabilidad humana y esperanza

Si, atendiendo a su propósito, hemos definido el de Buero como un teatro ético, desde el punto de vista estético el dramaturgo opta por la *tragedia*. Se trata, como veremos, de una opción muy temprana, consciente y explícitamente asumida, y a la que ha permanecido fiel desde la primera hasta la última de sus obras. La tragedia es para Buero Vallejo el medio (estético) más eficaz para conseguir el perfeccionamiento ético que su teatro, en definitiva, postula. Propósito ético y visión trágica son, pues, dos dimensiones inseparables, las más esenciales e íntimas de su teatro, las que mejor definen seguramente la totalidad de su quehacer dramático.

El teatro trágico de Buero no remeda ni siquiera actualiza las formas preceptivas del género clásico; adopta, sí, una «visión» trágica, la perspectiva que más intensamente busca —y, por tan-

⁶ Luis Iglesias Feijóo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982, p. 466.

to, afirma— el sentido del mundo y de la existencia humana, según el autor. Es cierto, sin embargo, que Buero ha utilizado no pocas veces elementos técnicos propios de la tragedia antigua: la máscara, en *La detonación* y *Llegada de los dioses*; el coro, como tal, en *La tejedora de sueños*, y acaso indirectamente en otras obras: en forma de grupos «corales» de personajes, como los ciegos de *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio*, los amotinados de *Un soñador para un pueblo*, etc.; la música, presente en muchas obras y que desempeña un papel dramático importante en algunas, como *La señal que se espera*, *El concierto de San Ovidio* o *Jueces en la noche*. Pero en ningún caso estos elementos cumplen una función semejante a la que la tragedia griega les atribuye, ni siquiera el coro de esclavas de *La tejedora de sueños*. El recurso a la máscara, por ejemplo, responde a modelos más modernos (expresionistas) que clásicos. Puede decirse que Buero Vallejo ha escrito siempre un teatro trágico, pero nunca, formalmente hablando, una tragedia.

Las ideas fundamentales del dramaturgo en torno a lo trágico aparecen ya en el ensayo titulado «La tragedia» (1958). Aunque importantes aportaciones posteriores matizan o corrigen algunos extremos, en lo esencial tanto el pensamiento como la creación dramática bueriana siguen siendo fieles a aquellos principios. Destacaremos dos: la responsabilidad humana y la esperanza.

El destino, el *fatum* trágico, no aparece urdido en el teatro que estudiamos por fuerzas sobrehumanas, por los dioses ni siquiera por Dios; son los propios errores y las culpas del hombre los que pesan sobre él y le conducen en tantas ocasiones a la catástrofe. Precisamente en *La tejedora de sueños*, la única obra ambientada en la Grecia que alumbró la tragedia, esta réplica cobra especial resonancia:

ULISES. (...) Todo está perdido. Así quieren los dioses labrar nuestra desgracia.

PENÉLOPE. No culpes a los dioses. Somos nosotros quienes la labramos.

(Acto 3.º)

El propio autor ha manifestado que «lo que antes era Dios o los dioses hoy es el Absurdo o la Imperfección de la estructura social». ⁷ Pero la sociedad, cuya función dramática de obstáculo destacamos antes, y que actúa como fatalidad, con la fuerza del destino, sobre los personajes del drama, no exime a éstos de responsabilidad. Los condiciona, pero no los determina, porque, frente a su fuerza, se alza otra no menos poderosa: la libertad. La tragedia se perfila así como un conflicto entre libertad y necesidad. Es la libertad humana, la de los personajes pero también la de los espectadores, la que nos hace a todos responsables de nuestro destino. La última réplica de *Las palabras en la arena* va precedida de la siguiente acotación: «con la voz preñada de la más tremenda fatalidad que es la que uno mismo se crea». El héroe trágico es responsable de su propio fracaso porque, a pesar de las limitaciones a que el mundo lo somete, no ejerce a tiempo su libertad: traiciona la verdad, el amor, la solidaridad o simplemente no actúa. El universo trágico aparece presidido por el principio de justicia poética; la impunidad está descartada; cada uno sufre, directamente o no, las consecuencias de sus actos. Ciertamente el orden moral es enigmático, pero no arbitrario. La visión trágica afirma su sentido, aunque no lo entendamos; se empeña precisamente en descifrarlo. La responsabilidad trágica aparece formulada de manera rotunda por el propio autor al afirmar que la tragedia «intenta explorar de qué modo las torpezas humanas se *disfrazan* de destino». ⁸

Pero si la libertad del hombre es el fundamento de su responsabilidad, lo es también de la esperanza, que constituye la clave, el verdadero sentido de la tragedia. «En cierto aspecto, la tragedia es siempre tragedia de la esperanza. Nuestra condición de hombres (...) no es sino esta esperanza patética»; ⁹ esperanza nada confortable ni tranquilizadora, sino problemática y difícil. Por que la tragedia plantea preguntas que raramente encuentran res-

⁷ Medardo Fraile, «Charla con Antonio Buero Vallejo», *Cuadernos de Agora*, núms. 79-82 (1963), p. 6.

⁸ «Sobre teatro», *ibid.*, p. 14.

⁹ Jean Paul Borel, *op. cit.*, p. 234.

puestas concretas, satisfactorias. La esperanza trágica implica, pues, un acto de fe (en la solución de los problemas del hombre, en el sentido del mundo), pero que no excluye —que contiene en su seno— la duda. Es la expresión de una tensión desgarrada del ser humano, que afirma una posibilidad de salvación en la entraña misma de lo *imposible*. Y como tal debe la tragedia presentarla: no con la seguridad de una respuesta, sino como una invitación interrogante.

El resultado de la experiencia trágica es positivo en cuanto el hombre, purificado por la *catarsis*, es capaz de encarnar la esperanza en su propia capacidad de rectificación. El destinatario de esta invitación a la esperanza activa es el espectador. Sólo en él encuentra la tragedia su último sentido: acabar, en la vida, mediante el ejercicio de la reflexión y la libertad, con el hado fatídico que, en el universo dramático, ha conseguido destruir al personaje. He aquí el sentido de los «finales abiertos» a que aludíamos antes. No se ofrecen respuestas concretas ni en el mundo de la ficción ni en el terreno ideológico; únicamente interrogantes que debe resolver el espectador, una esperanza que él debe convertir en realidad.

El sentido último, esperanzador, de la tragedia se produce en la relación obra-espectador. No requiere, por tanto, que se haga explícito en el drama. Buero Vallejo opta por hacerlo, sin embargo, con mucha frecuencia, aunque en distinta medida y de diferentes formas. *El sueño de la razón* presenta uno de los finales más sombríos y cerrados de su teatro, mientras que *La señal que se espera* tiene un «final feliz» y en *Hoy es fiesta* la esperanza se erige en tema central. La última escena de *Historia de una escalera* presenta a los hijos repitiendo casi literalmente el diálogo ilusionado que, años antes, sostuvieron en el mismo lugar sus padres. ¿Fracasarán también, como ellos? La estructura circular, cíclica, de la obra inclina a pensar que será así. Pero cuando cae el telón, queda en el espectador la duda, pequeña si se quiere, pero que abre un resquicio a la esperanza. Esperanza que alcanza a la conciencia de algunos héroes trágicos en su propia desgracia. Es el caso de Eloy, por ejemplo, cuando dice a Ismael:

No todo es inútil... Aunque no lo entiendas...
 Los actos son semillas... que germinan...
 Germinará tu acción... También la mía.

(Mito, 2.^a parte)

Germinará, efectiva e inmediatamente, en el público que la presencia. En el caso de *En la ardiente oscuridad*, la semilla de rebeldía, la imposible aspiración a la luz que Ignacio representa, fructifica precisamente en Carlos, su oponente. En *El Concierto de San Ovidio* no es un personaje sino un testigo de la acción, Valentin Haüy, quien asume la tarea de hacer realidad los sueños de David. En varias obras ha plasmado Buero Vallejo en la imagen de un niño el mensaje esperanzador. Los protagonistas de *Aventura en lo gris* sacrifican su vida para que viva el niño por cuya sangre corren, unidas, la de los invasores y los invadidos. Algo similar ocurre en *El tragaluz* con el hijo que Encarna lleva en su vientre, engendrado por Vicente y cuya paternidad asumirá Mario al final de la obra.

Algunos detractores han reprochado a Buero su «pesimismo», la visión amarga que destilan sus obras (un tópico entre ellos ha sido hablar del dramaturgo como un hombre «amargado»), su insistencia en presentar sobre la escena los perfiles más sombríos, desagradables o negativos de la realidad. Tal imputación tiene que ver con el carácter trágico de su teatro y resulta, al hilo de lo que venimos diciendo, ciertamente infundada. Como el propio autor ha sugerido, es, paradójicamente, el «amable» teatro de evasión el verdaderamente pesimista, porque eludir el tratamiento de los problemas esenciales del ser humano (que, desgraciadamente, no desaparecen por rehuirlos) significa de hecho negarles solución. La tragedia, es cierto, cuenta con medios como *el terror y la piedad* para alcanzar la *catarsis*, el perfeccionamiento o purificación interior. El desvelamiento de la verdad trágica pone ante nuestros ojos los aspectos más problemáticos y oscuros del ser humano. Es el terror, que el espectador debe experimentar junto con la piedad o compasiva identificación con los personajes. Nada tiene que ver esto con el pesimismo. A través de tales *medios* la tragedia se empeña, patética y posi-

tivamente, en encontrar respuestas a las grandes preguntas del hombre y afirma, más allá incluso de lo «posible», la libertad humana. El héroe trágico es responsable porque es libre y la esperanza, invariable conclusión del drama, consiste en que la libertad se imponga finalmente al «destino», ese disfraz de los errores, las torpezas y las culpas del hombre.

4. Los trasfondos de una obra dramática inclasificable

La fidelidad del dramaturgo a un propósito ético y a una estética trágica podría hacer pensar en un teatro uniforme, reiterativo o monótono. Lo cierto, por el contrario, es que «toda su producción es una pura y escueta experiencia, cada obra es una prueba nueva y así nos encontramos con que todas son distintas formalmente hablando». Pero «dentro de esta labilidad, sus ideas, intenciones y resoluciones son siempre iguales. La máxima labilidad en el cuerpo de la máxima fidelidad a sí mismo».¹⁰ Son palabras publicadas en 1961. Hoy, más de veinte años después, el diagnóstico sigue siendo válido; lo es aún con más fundamento. En las obras posteriores, sobre todo en las últimas, la experimentación se acentúa extraordinariamente y la fidelidad a sus constantes es, si cabe, más honda. Esta especial conjunción de unidad y diversidad hace que las obras de nuestro autor resulten irreductibles a una clasificación rigurosa. No conocemos, a pesar de la ingente bibliografía, una sola que pueda considerarse satisfactoria.

Desde el punto de vista de la significación, el teatro que estudiamos se caracteriza por sus «trasfondos». Como las cajas chinas o las muñecas rusas, unos significados encierran otros y éstos otros. Tras una apariencia realista se esconde una construcción simbólica; en un conflicto existencial subyace un planteamiento ideológico; bajo un problema individual se descubre una tensión social; y más allá de una acción o un personaje cotidiana-

¹⁰ Domingo Pérez Minik, *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1961, p. 394.

nos se trasparenta un trasfondo mítico. Una obra como *El trogluz* permite, en condiciones óptimas, verificar cada una de estas proposiciones.

Realismo y simbolismo

Entre las primeras propuestas de clasificación se encuentra la de agrupar las obras en realistas, de una parte, y simbólicas, de otra. Lo cierto es que realismo y simbolismo se funden, o mejor, se superponen en el teatro de nuestro autor. Buero Vallejo ha sido siempre fiel al realismo, entendido en un sentido amplio. Sus «experimentos» dramáticos nunca han rebasado los límites de la estética realista. Si atendemos al lenguaje, no encontraremos un solo diálogo escrito por él que no se atenga a la *verosimilitud*, es decir, que trasladado a la realidad, no resulte posible. (Pensemos, por contraste, en los de *El público*, de García Lorca o algunos esperpentos de Valle-Inclán.) Sus escenarios son siempre analógicos, imitación de espacios reales. Aun cuando representan simultáneamente varios lugares, no será realista la yuxtaposición, pero sí lo es cada uno de los lugares representados. En casos como *Aventura en lo gris* o *La Fundación*, la deformación del espacio escénico tiene una justificación realista: en la primera se representa un sueño; en la segunda vemos la realidad a través de la mente trastornada del protagonista. Lo mismo puede decirse de los personajes. Ninguno de ellos hace, dice o es algo que no pudiera ser, decir o hacer algún ser humano real. Incluso *Mito*, que por su destino (la ópera), su forma lingüística (el verso), su ambientación (el futuro) y su tema (el quijotismo) parecía casi reclamar otra estética, resulta a nuestro juicio un drama realista. El verso, que bastaría —si lo fuera— para abrir una brecha de irrealidad, no nos parece, sin embargo, sino prosa coloquial «medida», realista, lo mismo que los personajes, el escenario y la historia.

Utilizar aquí, como lo hacemos por comodidad expresiva, el término «simbolismo» no es del todo apropiado. Buero Vallejo no ha escrito nunca un teatro «simbolista», pero sí casi siempre

un teatro simbólico. El simbolismo teatral representa una reacción contra la estética —realista— del naturalismo escénico, frente a la que promueve un clima de lirismo, una revalorización del lenguaje poético, de la imaginación, de la luz, de la música, etc. «Simbolista» es una calificación estética nada —o poco— aplicable a la obra bueriana; «simbólico» alude a una forma de significar que la caracteriza. El símbolo no sustituye a la realidad; la traspasa, añade una carga significativa (connotación) a su inmediato significado (referencial). Esta proyección simbólica está presente en los más diversos elementos del drama. Los espacios escénicos, además de significar el lugar de la acción, adquieren frecuentemente el carácter de símbolos. Pensemos en la escalera de la primera obra estrenada, en la azotea de *Hoy es fiesta*, en el semisótano de *El tragaluz* o en la celda de *La Fundación*. Incluso los objetos se cargan en ocasiones de connotaciones simbólicas. Es lo que ocurre con el arpa eólica de *La señal que se espera*, el reloj de *Madrugada*, las farolas de *Un soñador para un pueblo*, etc. Los personajes, nunca abstractos, nunca desprovistos de atributos individuales, encarnan también valores simbólicos, a veces muy claramente: Fernandita (y Bernardo) en *Un soñador para un pueblo*, Pedro Briones en *Las Meninas*, Pedro, el criado de Larra, en *La detonación*, son símbolos del pueblo. ¿Cómo no recordar, en fin, la significación simbólica de la ceguera, de la locura, del contraste entre luz y oscuridad, elementos presentes de manera casi obsesiva en la ficción dramática de Buero?

Individuo y sociedad

Este teatro, realista y simbólico a la vez, sitúa en primer término los problemas del individuo y encierra al mismo tiempo una significación social. Tiene siempre en cuenta «la importancia infinita del caso singular», según la formulación de los investigadores de *El tragaluz*. Sus personajes son seres humanos concretos, complejos, nunca de una pieza ni meros sustentadores de una idea. Puede considerarse, en tal sentido, éste como un

teatro psicológico. Por otra parte, el personaje bueriano tiene que afrontar y resolver, como individuo, una problemática moral que es de naturaleza social. El enfrentamiento entre los dos hermanos —Mario y Vicente— de *El tragaluz* tiene raíces personales, privadas, muy profundas (resentimiento, deseo de venganza, rivalidad amorosa, etc.), pero son también, o sobre todo, dos comportamientos sociales, dos actitudes ante la vida, las que, encarnadas por cada uno de ellos, entran en colisión. La sociedad se proyecta sobre el microcosmos dramático. Raramente aparece representada en él de manera inmediata. Por el contrario, se hace sentir en los conflictos a que se ven sometidos los personajes y a través de instituciones «mediadoras» como la familia, ámbito en que se desarrolla la mayor parte de sus obras, o como un vecindario (*Hoy es fiesta*), un internado (*En la ardiente oscuridad*), una cárcel (*La Fundación*), etc. Es así como los conflictos individuales adquieren una significación social, lo mismo que ocurre en el teatro de Ibsen.

Trasfondo mítico

La crítica ha destacado la presencia de distintos mitos en el teatro de Buero Vallejo. Algunas obras son una recreación del mito mismo. *La tejedora de sueños* ofrece una nueva interpretación de un episodio de la *Odisea* y de sus protagonistas, Penélope y Ulises. *Las palabras en la arena* es una reinención del pasaje evangélico de la mujer adúltera. Lo más frecuente, en cambio, es que el mito aparezca como trasfondo. En *Caimán*, la leyenda india que da título a la obra se convierte en metáfora (o símbolo) que condensa su significado. Lo mismo ocurre en *Diálogo secreto* con el mito de Aracne, visto a través de su representación en *Las hilanderas* de Velázquez. En una y otra obra los personajes se refieren al mito de manera explícita. Como explícita, aunque más intensa, es la evocación del *Quijote* en *Mito*. Pajón Mecloy ha estudiado la presencia, más velada, del mito platónico de la caverna en la primera obra del dramaturgo, *En la ardiente oscuridad*, que puede hacerse extensiva a otras como

El tragaluz o *La Fundación*. De forma general, Doménech ha descrito este trasfondo como resultante de la fusión de tres mitos: Edipo, Don Quijote y Caín y Abel. *Llegada de los dioses*, *Mito* y *El tragaluz*, acusan la presencia de cada uno, aunque en realidad los tres se diluyen y entrecruzan en muchas otras obras, pues afectan a constantes como la ceguera, la locura, la oposición activos-contemplativos, etc. En *El tragaluz*, por ejemplo, encontramos alusiones explícitas al *Quijote*, y el reflejo mítico de Caín y Abel sobre Vicente y Mario lo encontramos también en parejas de hermanos como Álvaro y Regino (*El terror inmóvil*), Laura y Leticia (*Casi un cuento de hadas*) o Anita y Adela (*Las cartas boca abajo*). Iglesias Feijóo ha destacado la presencia del mito de Tiresias. Nos referiremos a él al tratar de los personajes.

La historia

Dos categorías se han barajado con distinta fortuna para dar cuenta de la diversidad que la producción de Buero Vallejo presenta. La primera, poco discutida (y quizás discutible), es la de «teatro histórico». Cinco de sus dramas están contruidos en torno a acontecimientos (el motín de Esquilache, el concierto de San Ovidio) y personajes (Velázquez, Goya, Larra) históricos; ambientados en momentos determinados y significativos de la historia, y de la historia española, a excepción de *El concierto de San Ovidio*, cuya acción transcurre en la Francia prerrevolucionaria. La fidelidad a los datos históricos *conocidos*, consecuencia de un riguroso trabajo de documentación, es notoria —y está probada— en todos los casos. Naturalmente, tratándose de obras de ficción, existen márgenes que la invención y la intención del autor se encargan legítimamente de llenar; pero nunca en contra —ni recurriendo a la manipulación— de los testimonios que la historia proporciona.

El carácter histórico de estas obras no guarda relación con el del drama romántico del siglo XIX ni con el teatro «poético» al modo de Marquina y Villaespesa. El punto de partida y el pro-

pósito de este recurso a la historia es invariablemente una comprensión (y una crítica) del presente, no a través de anacronismos ni de guiños al espectador, sino del significado global de cada obra y los peculiares modos de significar apuntados antes. En lo esencial, los fines y los medios son idénticos en éstas y en las restantes obras del autor. Se añade, sí, una perspectiva nueva a la esperanza trágica: la fatalidad, en ocasiones, se deshace en la historia. El sueño de David (que los ciegos puedan leer), imposible en su tiempo, comienza a realizarse desde su muerte hasta el hoy del espectador. Se trata, en fin, de un teatro de *proyección histórica* en que, a través de lo general, lo contemporáneo se proyecta sobre el pasado y viceversa.

El «sainete»

La segunda categoría se refiere a las obras localizadas en la España contemporánea, de apariencia naturalista y ambiente sólo remotamente «costumbrista». Se trata del «sainete», con el que emparentaban algunos críticos ya *Historia de una escalera* y con el que han relacionado todavía otros *Caimán*. La relación, incluso para los que la defienden, es remota. Se habla de «transfiguración», de «evolución a lo serio», que pasaría por Di-centa, por la tragedia grotesca de Arniches, por Valle Inclán...; de síntesis con el teatro trágico de Unamuno, etc. En esta transformación poco queda en pie del sainete y nada de lo que lo caracteriza.¹¹ Nos inclinamos a pensar, como Torrente Ballester y Ruiz Ramón, que no existe una relación significativa entre el sainete y el teatro de nuestro autor. Prescindiendo de esta referencia, podría sostenerse la agrupación de tales obras como «tragedias de la vida vulgar» que suponen un «proceso a la sociedad española actual».

¹¹ Un intento reciente de delimitación teórica del sainete como género propone la siguiente definición: «diálogo en un acto escénico (o de semejante duración temporal) que se configura temáticamente por la presentación de un grupo social en cuanto hecho diferencial» (Miguel Ángel Garrido Gallardo, «Notas sobre el sainete como género literario», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 21-22).

Pero aun incluyendo en este apartado los dramas que se desarrollan en escenarios más o menos «naturales» (*Hoy es fiesta*, *Las cartas boca abajo...*), junto a los que transcurren en ámbitos cerrados de marcado simbolismo (*En la ardiente oscuridad*, *La Fundación...*) y los que se localizan en un país imaginario, *Surelia* (*Aventura en lo gris* y *La doble historia del doctor Valmy*), quedarían sin encuadrar, ni entre las históricas ni entre las actuales, obras de ambiente mítico, legendario o literario como *Las palabras en la arena*, *La tejedora de sueños* y *Casi un cuento de hadas*, que podrían considerarse próximas y precursoras de los dramas históricos. Varios problemas quedarían en pie: la clasificación de *Mito*, por ejemplo, o el caso de *Irene o el tesoro*, en que la más decidida irrupción del misterio, de la irrealidad, se produce en el ambiente más sórdido y «naturalista» imaginado por el autor.

* * *

La proyección histórica, los trasfondos simbólicos, míticos o sociales que caracterizan el teatro de Buero Vallejo se han querido presentar por algunos como meras estrategias posibilistas, recursos del «decir sin decir» destinados a eludir la censura y fuentes de ambigüedad, nada gratas a los partidarios del «hablar claro». Aunque ése y sólo ése fuera el origen de los procedimientos señalados —cosa que no creemos— seguiríamos considerando el resultado como un acierto y una riqueza (cuyo mérito debería el ingenio del autor compartir, en todo caso, con los estímulos de la censura). Lo cierto es que esta peculiaridad significativa que se puede denominar ambigüedad o, mejor, polisemia, es asumida por el dramaturgo y considerada, con razón, no un «pecado por defecto» sino una «virtud por exceso».

5. Los personajes y su función dramática

No hace falta insistir en la importancia que se concede al ser humano concreto en el teatro de Buero Vallejo, teatro que parece asumir la tarea «imposible» de los experimentadores de *El*

tragaluz: rescatar «árbol por árbol y rama por rama, el bosque infinito de nuestros hermanos». Los personajes buerianos representan individuos y como tales permiten ser estudiados uno por uno. Sólo atendiendo a su función dramática es posible hacer algunas observaciones generales. Y ello precisamente porque ocupan un lugar subordinado en la estructura del drama. Creemos con Torrente Ballester que «la significación es el principio subordinante de todos los elementos del teatro de Buero Vallejo». ¹² Así puede entenderse la afirmación de Ruiz Ramón: «los personajes no son nunca tipos genéricos ni solo individuos, sino signos dramáticos». ¹³ Por ello se ven en cierta medida empobrecidos, afectados de un cierto esquematismo, reducidos a los matices que sirven adecuadamente a la significación; aunque ésta, a su vez, los dota de nuevos valores (simbólicos, sociales, etc.). Si el entramado profundo de la significación es, como hemos visto, muy unitario, cabe esperar que los personajes asuman funciones dramáticas más o menos constantes. Dos ha destacado con insistencia la crítica: la oposición entre contemplativos y activos y la de personajes con taras físicas o mentales.

Contemplativos y activos

La escisión de estas dos actitudes o comportamientos humanos, la acción por una parte y la contemplación por otra, se encuentra en la base del pensamiento dramático de Buero Vallejo. Su sentido es esencialmente ético. La acción representa la eficacia a costa de la moral; la contemplación se atiene a la ética, sacrificando la eficacia. La dicotomía nos recuerda aquella otra barrojana: a un lado el árbol de la vida, al otro el árbol de la ciencia del bien y del mal.

Comed del árbol de la vida, sed bestias, sed cerdos, sed egoístas, revolcaos por el suelo alegremente; pero no comáis del árbol

¹² «Nota de introducción al teatro de Buero Vallejo», (1962), p. 13.

¹³ *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 342.

de la ciencia, porque ese fruto agrio os dará una tendencia a mejorar que os destruirá.

(*El Árbol de la Ciencia*, 4.^a Parte, III)

El activo es un personaje destinado al rechazo por parte del espectador. En sus más nítidas encarnaciones (Goldman, Ulises, Valindin, Paulus, Felipe...) utiliza la violencia, el engaño, la crueldad, en favor de sus intereses o para lograr sus deseos. Lejos de todo problematismo, se justifica ante sí y ante los demás. Eliminada la dimensión ética, el mundo se convierte en una selva en la que «entre devorar y ser devorado —dice Paulus—, escojo lo primero». El contemplativo es un personaje incompleto, hondamente problemático, soñador, altruista, pero incapaz de realizar sus sueños en el mundo en que vive. Encarna al héroe trágico, abocado casi siempre al fracaso, a la muerte, pero cuyo «ejemplo» encierra un sentido positivo, esperanzador. El conflicto ético, vivido únicamente por el contemplativo, encuentra una formulación muy clara en *Mito*:

Eloy, la acción es impura.
La injusticia es necesaria
para alcanzar la justicia.
Serás sólo un soñador
si el escrúpulo no ahogas
y a actuar no te decides.

(1.^a Parte)

Es la contraposición de estas dos actitudes, el divorcio entre moral y eficacia, entre ética y poder, lo que de forma persistente muestra esta dramaturgia. Pero en cada obra, en cada personaje, con variantes o matizaciones sustantivas. Esquilache es un soñador en el poder; David, un contemplativo capaz de actuar, como Silvano o como Eloy; el altruismo de contemplativos como Ignacio, Mario o Julio es, cuando menos, discutible; un activo, Vicente, puede sentirse impulsado por su mala conciencia a buscar la expiación, etc. En algunas obras la antinomia se encarna de forma muy clara en los personajes centrales, protagonista y

antagonista: Ignacio y Carlos (*En la ardiente oscuridad*), Silvano y Goldmann (*Aventura en lo gris*), David y Valindin (*El concierto de San Ovidio*), Mario y Vicente (*El tragaluz*), Julio y Felipe (*Llegada de los dioses*). Pero no siempre adquiere el debate esta forma simétrica: el polo activo puede no estar representado por ningún personaje (*Hoy es fiesta*) o puede diluirse en un conjunto de ellos (los familiares de *Madrugada*); puede, por el contrario, ser omnipresente, como en *La doble historia del doctor Valmy*, y no encontrar una fuerza contemplativa equiparable que le haga frente.

Se impone como solución una síntesis integradora, ciertamente difícil, pero no imposible. Los investigadores de *El tragaluz* la han conseguido en su tiempo futuro:

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.

(Parte 2.^a)

En otras obras se apuntan algunas vías para la superación de esta antítesis: el arte, por ejemplo, que Buero considera una forma de «contemplación activa», en los casos de Velázquez y Goya; el amor en el caso de Amalia (*Madrugada*).

Ciegos y locos

Es llamativo el número de personajes afectados por limitaciones físicas o mentales que pueblan el mundo dramático de Buero Vallejo. Ciegos como los de *En la ardiente oscuridad* y *El concierto de San Ovidio*, como Euriclea, como Julio; sordos como la muda Anita, el cojo de *Caimán* y Fabio, el crítico de arte daltónico de *Diálogo secreto*; y locos, en mayor o menor medida, como Álvaro, Irene, El padre de *El tragaluz*, Eloy, Tomás, Laura o Gaspar. A veces la debilidad física y mental se suman. Es

el caso de Anita, de Goya, de Julio. El origen del defecto mental o físico es muy significativo en ocasiones (ceguera de David, mudéz de Anita) hasta convertirse en clave del conflicto dramático (*El tragaluz, Llegada de los dioses, La Fundación*).

Aunque estos personajes cumplen funciones muy diversas (baste pensar que muchos son, al tiempo que ciegos o locos, contemplativos; protagonistas o personajes secundarios del drama) es posible hacer algunas generalizaciones. Todas estas imperfecciones ponen de manifiesto una *limitación* (del personaje y del hombre), que adquiere significados simbólicos, sobre todo cuando en la base del drama se encuentra la aspiración a superarla, a alcanzar la luz o la verdad, como ocurre con Ignacio, David, Julio o Tomás. Estos personajes, que no tienen acceso al mundo de los videntes o los cuerdos, se encuentran reclusos, concentrados en otro mundo oscuro, que es el propio de cada uno. Representan el aislamiento, la *soledad* del hombre. Se hacen por eso, en ocasiones, depositarios de los secretos y las culpas de personajes «normales», llegan a constituirse en la conciencia de éstos. Es lo que sucede con la sorda Pilar respecto a Silverio, su marido; con Anita en relación a su hermana Adela; con el padre loco de *El tragaluz* y su hijo Vicente. En escenas paralelas, Vicente y Silverio confiesan su culpa, como si hablaran consigo mismo, al padre y a la esposa que *creen* incapaces de escucharlo y entenderlo, respectivamente.

La soledad, la limitación a que se ven sometidos, desarrolla en estos personajes con frecuencia un sexto sentido que permite a los ciegos *ver* más allá o más hondo que los videntes y a los locos percibir *realidades* que se escapan a los cuerdos. El resultado es la paradoja de los ciegos (o los sordos) videntes (Ignacio, David o Julio; Goya o Pilar) y de los locos lúcidos (Irene, El padre, Eloy). Esta inversión queda expresada así en *Irene o el Tesoro*:

LA VOZ. La sabiduría de los hombres es locura, y su locura puede ser sabiduría.

La sorprendente dimensión que cobra de esta manera el significado de las limitaciones físicas y mentales es la que puede relacionarse con el *mito de Tiresias*, personaje ciego y vidente; aunque esta capacidad de adivinación, de vislumbrar algo allí donde los demás no alcanzan a ver nada, está presente a veces en personajes carentes de taras, como Oriana (*Casi un cuento de hadas*) y buena parte de los «soñadores» o contemplativos (Silvano, Esquilache, Mario...).

Mención aparte merece el caso de algunos personajes cuyo defecto es, en mayor o menor medida, voluntario, adquirido (e incluso quizás fingido alguna vez) para eludir una responsabilidad, para no reconocer la verdad dolorosa o no ver la realidad tal como es. La de la abuela, en *La doble historia del doctor Valmy*, es la sordera —culpable— de quien no quiere oír, con el precedente, según han señalado algunos, del personaje mudo de *Las cartas boca abajo*, Anita. También los protagonistas de *Llegada de los dioses* y *La Fundación* recurren a la ceguera y la locura como una forma de evasión; bien es cierto que no mediante una decisión voluntariamente adoptada, sino como una reacción del subconsciente. La culpa de Fabio, en cambio, consiste en ocultar a todos su defecto, el daltonismo, empeñado en la tarea *imposible* de seguir ejerciendo como prestigioso crítico de arte.

A través de los «efectos de participación», que trataremos en el siguiente apartado, Buero Vallejo consigue sumergir al espectador en la mente de ciegos y de locos, en sus mundos internos, no vacíos, poblados, sí, de sombras y fantasmas. El público de *El sueño de la razón*, identificado con Goya, padece su sordera: no oye las conversaciones que sostienen los otros personajes en su presencia; escucha, sin embargo, sus «voces interiores». El espectador sufre el mismo proceso de desalienación que el protagonista de *La Fundación*: creará estar al principio en una confortable institución, para encontrarse, al fin, en la sórdida cárcel. Lo mismo que Tomás.

6. Las formas dramáticas

Buero Vallejo ha llevado a cabo una investigación formal intensa y continuada en su larga carrera dramática. Él mismo ha declarado recientemente: «Yo me he pasado la vida, en mi propio teatro, experimentando.»¹⁴ Es cierto que su experimentación no ha seguido las direcciones o las modas que patrocinaban en cada momento reales o supuestas «vanguardias», sino un camino propio, guiado por sus preocupaciones, propósitos y curiosidades de siempre. No encontramos en su obra —ni siquiera en lo formal— repentinas «conversiones», cambios bruscos de rumbo o inesperados descubrimientos; sí, por el contrario, depuración de técnicas, desarrollo de elementos apuntados antes de forma embrionaria, ensayo de nuevas soluciones para problemas —como el de la participación— constantes, sin descartar rectificaciones y reconocimiento de errores. Nos inclinamos a pensar que, también en los aspectos formales, la trayectoria dramática de Buero Vallejo presenta la forma de una «evolución en espiral», según la formulación de Doménech. Las tres etapas sucesivas que Iglesias Feijóo ha delimitado en su reciente libro, y que resultan útiles para el estudio en orden cronológico de la producción del autor, no obligan a pensar (antes al contrario) en una evolución rectilínea. El rasgo formal que caracteriza la tercera etapa, la implantación del punto de vista del personaje, está apuntado embrionariamente en la primera obra escrita por Buero (*En la ardiente oscuridad*), presente en muchas otras, como *Aventura en lo gris* o *El tragaluz*, y plenamente desarrollado en una o dos de la primera época (*Irene o el tesoro* y *Casi un cuento de hadas*).

Forma abierta y forma cerrada

Es posible distinguir dos formas fundamentales de estructurar un relato dramático. La que llamamos «cerrada» se caracte-

¹⁴ Santiago Trancón, «Teatro español 82. Antonio Buero Vallejo» (entrevista), *Primer Acto*, núm. 194 (1982), p. 9.

riza por la concentración de las acciones en un espacio único o continuo, lo que no exige necesariamente el escrupuloso respeto de las «unidades» clásicas. Los conflictos dramáticos se desarrollan en sentido convergente, de creciente intensidad, hacia un centro climático de máxima tensión, como un círculo que fuera cerrándose sobre sí mismo. La forma «abierta», por el contrario, ofrece la acción fragmentada en múltiples episodios, con frecuentes cambios de lugar y saltos de tiempo. La obra adquiere una apariencia de retablo o mosaico, resultante del «montaje» de los diferentes cuadros. Los conflictos se suceden, prolongan- do el símil, en línea recta. Se trata de una forma de estructurar las acciones próxima a la técnica narrativa y cinematográfica. El teatro clásico francés del siglo XVII se atiene a la forma cerrada, mientras que la *comedia* española del Siglo de Oro y el teatro isabelino inglés son ejemplos cimeros de dramaturgias que utilizan la estructura abierta. La oposición teórica que establece Brecht entre teatro aristotélico y no aristotélico o forma «dramática» y «épica» viene, en buena medida, a coincidir con las formas cerrada y abierta, respectivamente.

Inicialmente, Buero Vallejo muestra una clara preferencia teórica por la estructura cerrada, que considera específicamente teatral, frente a la abierta, en la que advierte una orientación a competir con el cine. Rechaza también el abuso de efectos plásticos, pues el cine es «el arte de la imagen» mientras el teatro es «el arte de la palabra».¹⁵ Los dramas escritos hasta *Un soñador para un pueblo* son de estructura cerrada; pero en éste y en la mayor parte de los que le siguen el dramaturgo adopta la forma abierta. Aunque este cambio de orientación no es ni brusco ni irrevocable. Entre las obras posteriores, en *Mito*, *Llegada de los dioses* y *La Fundación* reaparece la unidad de lugar y el fluir continuo del tiempo. De otro lado, en *Historia de una escalera* el tratamiento del tiempo es más propio de la forma abierta que de la cerrada. Lo mismo puede decirse a propósito de *El terror*

¹⁵ «Comentario» a *Madrugada*, Madrid, Escelicer, 1954 (col. Teatro, núm. 96), p. 85.

inmóvil, estructurada en seis cuadros, con mutaciones escénicas y saltos de tiempo entre ellos de varios meses (primero-segundo) y hasta de años (segundo-tercero). Lo que representa una novedad sin precedentes en *Un soñador para un pueblo* es la utilización del escenario que representa simultáneamente varios lugares. Esta disposición del espacio escénico se repite en las obras posteriores, a excepción de las tres señaladas antes y de *Diálogo secreto*, en las que se vuelve al escenario único.

Las doce primeras obras, en las que predomina la construcción cerrada, se encuadran en la tradición del «realismo teatral» conocida por sus orígenes como *drama burgués*. El teatro de Buero Vallejo se inserta en esta amplia tradición dramática más a través de la rama ibseniana, como el propio dramaturgo ha sostenido, que de la benaventina, con la que algunos críticos lo han relacionado, con intención descalificadora en algunos casos. En *Madrugada* el dramaturgo lleva la forma cerrada a sus últimas consecuencias. La acción se desarrolla en una sola habitación y el tiempo de la ficción coincide exactamente con el de la representación. Pero si nuestro autor asume la tradición del drama burgués, no lo hace sin crítica. Por el contrario, su primera producción responde al «intento de profundizar el marco del drama tradicional realista con un propósito crítico que lo lleva a introducir algunas líneas de ruptura tanto en sus sentidos como en sus formas»: ¹⁶ la presentación de la realidad como problemática, la ausencia de héroes positivos, la crisis de la personalidad o los finales abiertos, en lo que se refiere a los contenidos; en cuanto a las formas, experimentación con el tiempo, como en los casos citados antes, o innovaciones en la participación, con la implantación del punto de vista del personaje. Los once últimos dramas, predominantemente de construcción abierta, no se atienen a un modelo teatral determinado. Desde luego no responden a la fórmula brechtiana del «teatro épico», aunque puede detectarse en ellos un «diálogo» con Brecht. Además de no abandonar la estética realista, como antes sostuvimos, Buero Vallejo sigue escribiendo en esta segunda etapa un

¹⁶ Luis Iglesias Feijóo, *op. cit.*, p. 231.

teatro «dramático», nunca verdaderamente épico o narrativo; ni siquiera cuando aparecen «personajes-narradores» como el doctor Valmy y los investigadores de *El tragaluz*.

Espacio, tiempo, «narradores»

Quedó ya apuntado el valor simbólico que adquieren frecuentemente los espacio escénicos en el teatro de Buero Vallejo. Hemos defendido también el carácter realista, analógico, de todos ellos. Las acotaciones en que se hace la descripción del escenario suelen ser extensas y detalladas; no se limitan a precisar el espacio *dramático* representado, sino que ofrecen también las soluciones técnicas para la representación *teatral*. En su primera producción aparecen ya escenarios que rompen, en cierta medida, con el modelo realista por excelencia (un interior, una habitación). Nos referimos a la escalera, a la azotea o a espacios como los de *Las palabras en la arena* o *La tejedora de sueños*. Las obras que hemos considerado de estructura abierta repiten invariablemente la fórmula del *escenario simultáneo*, muy utilizada por el expresionismo y cuyos orígenes se remontan al teatro medieval. El resultado es un «espacio de teatro», de carácter antiilusionista o distanciador, aunque no de forma absoluta. La representación simultánea de los distintos lugares nos parece que acerca estas obras a la «concentración» propia de la forma cerrada. La fragmentación no impide que se mantenga una cierta sensación de unidad, más intensa, desde luego, que si se hubiera optado por la representación sucesiva de los diferentes lugares. Este es quizás uno de los motivos por los que *El tragaluz* produce un efecto de obra «dramática», concentrada, cerrada, mucho más que de drama narrativo, episódico o abierto. Los «efectos de participación» afectan a los escenarios de algunas obras, sometiéndolos a la subjetividad de los personajes. El caso más extremo es el de *La Fundación*, pero en muchas otras obras anteriores y posteriores, se visualizan «espacios interiores»: en el cuadro del sueño colectivo de *Aventura en lo gris*, en el balcón de *Irene o el tesoro*, en *El sueño de la razón*, en *La detonación*, en *Llegada de los dioses*.

El tiempo desempeña también un papel de primer orden en la estructura de no pocos dramas. Ya hemos hablado del virtuosismo que supone la coincidencia de tiempo representado (dramático) y tiempo de la representación (teatral) en *Madrugada*. El descubrimiento de la verdad se convierte para Amalia en una lucha contra el tiempo, cuyo transcurso marca implacablemente el reloj de pared que preside la escena. El juego temporal sostiene también la construcción dramática de *Historia de una escalera*. Todo ocurre precisamente durante las sucesivas elipsis temporales. El espectador asiste únicamente al resultado, a las consecuencias que se siguen de las acciones realizadas en el tiempo elidido. El dramaturgo ha revelado no hace mucho que escribió la obra bajo la influencia de *Las Nubes*, de Azorín, texto en el que Calisto, ya viejo, asiste a la «repetición» de su escena con Melibea, que tiene lugar ahora entre su hija y un galán. El protagonismo del tiempo queda confirmado por este dato. En algunas obras introduce el autor «anacronías», esto es, distorsiones en la línea de la sucesión temporal. *Diálogo secreto*, por ejemplo, presenta escenas que suponen un salto atrás en el tiempo (*flash-back*). Aludimos anteriormente al sentido de la relación entre pasado y presente en los dramas históricos. Pensemos ahora en la complejidad que esta relación adquiere en *El tragaluz*. Se trata, en cierto modo, de una obra «histórica»: Los hechos pertenecen al presente real (1967), pero se asiste a ellos desde el futuro de los investigadores. El espectador se encuentra temporalmente escindido: pertenece al futuro en cuanto forma parte del público del experimento, pero no puede dejar de reconocer en los personajes de la historia a sus propios contemporáneos. Aunque de otra manera, también en *Mito* se encuentra el espectador en la encrucijada de dos dimensiones temporales: el futuro en que la acción tiene lugar y el pasado mítico al que hace constante referencia. En *La detonación* se produce una verdadera «interiorización» del tiempo. El drama entero, de duración normal, corresponde a lo que, durante los segundos anteriores a su suicidio, pasa por la mente de Larra. El tiempo pierde su dimensión objetiva, mensurable; se repliega al interior de la conciencia, se subjetiviza. Para marcar la desaceleración con

que presenta el drama el vertiginoso ritmo de las evocaciones del protagonista, las breves escenas «reales» se ejecutan a ritmo lento.

La aparición de personajes-narradores en algunas obras constituye una importante novedad en la construcción del relato dramático. Tales personajes actúan como «mediadores» entre la historia que se representa y el público que asiste a ella; pero su estatuto teórico no es idéntico al del «narrador» de la novela o el cuento. La narrativa utiliza el lenguaje como *único* medio de representación y el narrador es en ella el sujeto de la enunciación, el hablante imaginario que cuenta la historia. En el teatro las acciones, los gestos, los caracteres y hasta las palabras de los personajes se presentan directamente, sin la mediación del lenguaje; se actúan, no se cuentan. De ahí que la función del «narrador» sea necesariamente más limitada en el teatro que en la literatura. Martín, el personaje de *Las Meninas*, no llega a asumir esta función de una manera decidida. El drama, que se abre y se cierra con sendas intervenciones suyas, *como si fuera él* quien contara la historia, transcurre en su conjunto según la forma de presentación tradicional. Tres dramas posteriores se estructuran ya decididamente como «relatos» organizados y presentados por personajes-narradores: *La doble historia del doctor Valmy*, *El tragaluz* y *Caimán*. La relación entre el narrador y la historia es, en cada caso, diferente. Los investigadores de *El tragaluz* son completamente ajenos a la historia que recuperan del pasado. Varios siglos los separan de ella. Son meros «observadores». El doctor Valmy es sobre todo «testigo» del drama de sus pacientes. Su participación en él, como personaje, es muy limitada. La narradora de *Caimán*, sin embargo, es también un personaje importante de la historia relatada. Aunque se trata de una sola «persona», cada función da lugar a un «papel» dramático (representado por actrices distintas): la adolescente (personaje) y la mujer (narradora), que sólo al final identificamos con aquélla. En los tres casos, cuando comienza la representación, la acción ha concluido. El relato se presenta como pasado con respecto al presente del narrador, que tiene la facultad de interrumpirlo y comentarlo. No asistimos propiamente a unas ac-

ciones, sino a la evocación que las revive, esto es, a un recuerdo (ya sea, como en el caso de *El tragaluz*, artificial, «tecnológico»). El espacio es, como el tiempo, interior, evocado, recuperado por la memoria. De esta manera la utilización del escenario simultáneo adquiere una sutil justificación.

Con la introducción de personajes-narradores en sus obras, Buero Vallejo no pretende conseguir un efecto brechtiano, de distanciamiento, como él mismo ha declarado a propósito de *El tragaluz*. Y, en efecto, el resultado concuerda poco con la ortodoxia del «teatro épico»: las tres obras a que nos venimos refiriendo se cuentan precisamente entre las de mayor intensidad «dramática»; rayan en ocasiones —y, según algunos, se adentran incluso— en el melodrama.

La participación. El punto de vista del personaje

La investigación formal más continuada y original que Buero Vallejo ha desarrollado en su andadura teatral se centra en el problema de la participación. El propósito es de sentido contrario a la *distancia* o el *extrañamiento* crítico pretendido por Brecht. Se trata de potenciar la *identificación del público* con determinados personajes. La participación *física*, muy del gusto de corrientes vanguardistas de raíz más o menos artaudiana, queda también descartada por extremosa. Lo que Buero Vallejo intenta conseguir es una «reinteriorización psíquica del público» mediante la implantación del punto de vista del personaje, esto es, haciendo que el público perciba la acción dramática tal como la percibe algún personaje, compartiendo su «visión», identificándose con su «punto de vista».

En la versión definitiva de *En la ardiente oscuridad* aparece el primer efecto de participación. Durante una conversación entre Ignacio y Carlos, en el tercer acto, la escena se oscurece por completo. El espectador comparte, por un momento, la ceguera de los personajes. El recurso produjo algún desconcierto entre el público del estreno, que «creyó que era uno de los apagones frecuentes en la sala, aunque Buero consigna la observación de

que inquietaba al espectador y de que alguno gritó'». ¹⁷ El procedimiento, para el que Doménech ha acuñado el marbete de «efectos de inmersión», se repite en no pocas obras. Todo un cuadro de *Aventura en lo gris* es la escenificación de «El sueño», común y simultáneo, de siete personajes. En *La doble historia del doctor Valmy* el público «ve» el sueño de Mary Barnes, igual que asiste a los de Juan Luis en *Jueces en la noche*. El ruido del tren, que es un «pensamiento», que sólo suena en la mente de un personaje, es escuchado también por el espectador de *El tragaluz*. En todos los casos el público comparte la visión subjetiva de uno o varios personajes. La escena en que David (ciego), después de apagar el único farol, mata en la oscuridad a Valindin (*El concierto de San Ovidio*) no debe incluirse entre los «efectos de inmersión». El apagón está ahora «justificado», la oscuridad es objetiva, el público asiste a la escena, lo mismo que al resto de la obra, como observador externo, no desde el punto de vista de personaje alguno. ¹⁸

Pero Buero Vallejo no se limita a la utilización de tales efectos, ya empleados antes en el teatro. (Recordemos, por ejemplo, que en la escena del banquete de *Macbeth* el espectro de Banquo sólo es visible para Macbeth y los espectadores. Shakespeare impone al público la «visión» de su personaje, hace uso, si se quiere, de un «efecto de inmersión»). La originalidad de nuestro dramaturgo consiste en llevar la experimentación de este recurso hasta el límite de convertirlo en principio de construcción dramática. No se trata ya de efectos, sino de «obras de inmersión», de *dramas subjetivos*. Es en la etapa que va desde *El sueño de la razón* hasta *Jueces en la noche* en la que el autor lleva la implantación del punto de vista subjetivo de un personaje hasta sus últimas consecuencias; pero en dos obras de su primera producción este recurso aparece ya ocupando el centro de la

¹⁷ Carmen González-Cobos Dávila, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸ José Ramón Cortina piensa, por el contrario, que en esta obra el autor «vuelve a utilizar el recurso, sólo que esta vez el efecto queda mejor logrado, al justificarse el 'apagón', mientras que en su primera obra «el autor no lo conectó con la acción» (*El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1969, p. 114).

estructura dramática. Nos referimos a *Casi un cuento de hadas e Irene o el tesoro*.

El personaje de Riquet cobra, en *Casi un cuento de hadas*, dos «apariencias»: la primera, de una terrible fealdad, corresponde a la visión objetiva; la segunda, que coincide con la visión subjetiva de algunos personajes, es de singular belleza. Cuando Riquet el hermoso aparece en escena el público se encuentra sometido al punto de vista del personaje que, a causa del amor (Leticia, Oriana y Laura) o por la proximidad de la muerte (Armando), «ve» la apariencia bella. Pero este planteamiento no mantiene su coherencia a lo largo de toda la obra. En el acto tercero asistimos a un monólogo-diálogo entre el Riquet feo y el hermoso, solos en escena. La visión subjetiva parece desligarse del personaje que la sustenta, se objetiviza y se confronta con la visión propiamente objetiva. Las categorías de «real» y «maravilloso» se superponen a las de objetividad y subjetividad. Algo similar ocurre en *Irene o el tesoro*, aunque todavía más abiertamente. Entre los personajes del drama sólo Irene percibe la presencia del duende Juanito. Ahora bien, ¿es éste —y solamente— una «visión» subjetiva de Irene? Como observó Borel, «el espectador es, con seguridad, testigo de esta realidad antes que nadie venga a interpretarla. Incluso se asombra de que no todo el mundo vea a Juanito. Son ciegos, puesto que la personita *está ahí*. Y después surgen las explicaciones 'lógicas'»,¹⁹ pero que no alcanzan, en nuestra opinión, una fuerza equiparable a la de la *presencia* del duende. Los diálogos de éste con La voz, ¿pueden acaso concebirse como «pensados» por Irene? Concluir que uno y otra son «creaciones» de la mente de este personaje no es sino una manera —y la más limitada— de comprender el drama. La otra, más rica y sugerida —nos parece— con más fuerza, consiste en admitir *la realidad de lo maravilloso*, en conceder a Juanito, a La voz, al camino de luz por el que escapa Irene, una existencia real, sólo percibida por un personaje (y los espectadores) pero no «creada» por él; una existencia, en fin, objetiva.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 253.

Con *El sueño de la razón* el dramaturgo reemprende su experimentación en torno al drama subjetivo desde unos supuestos más rigurosos. Las escenas subjetivas responden al punto de vista de un solo personaje, que es además el protagonista de cada obra. (Sólo en *El sueño de la razón* se produce un momentáneo desplazamiento del punto de vista de Goya al de Fernando VII.) Iglesias Feijóo ha notado un proceso de creciente subjetivización en los cuatro primeros dramas. Tanto en el primero como en *Llegada de los dioses* las escenas subjetivas y objetivas se alternan. *La Fundación*, más que alternancia, presenta un paulatino tránsito desde la visión subjetiva de Tomás hasta la objetividad. En *La detonación* sólo unos instantes del principio y el final responden a la visión objetiva. El drama se desarrolla, casi en su totalidad, en la mente de Larra. Sin embargo, Buero Vallejo vuelve a utilizar la alternancia entre punto de vista subjetivo y objetivo en *Jueces en la noche* y abandona la construcción subjetiva en *Caimán*, aunque utilice ocasionales «efectos de inmersión». En *Diálogo secreto* vuelven a intensificarse los recursos de interiorización.

Valorar los resultados del experimento formal someramente descrito no resulta fácil. Ruiz Ramón ha expresado el temor de que conduzca a un «peligroso manierismo formalista», mientras que Iglesias Feijóo hace una defensa cerrada del procedimiento. Es, en último término, una rigurosa crítica teatral (de la representación) la que podrá dar cuenta de la eficacia (o no) de este recurso dramático.²⁰

7. Noticia de *El tragaluz*

El tragaluz se estrenó la noche del 7 de octubre de 1967 en el teatro Bellas Artes de Madrid, con el siguiente reparto:

ELLA.....	Carmen Fortuny
ÉL.....	Sergio Vidal
ENCARNA.....	Lola Cardona

²⁰ Cf. José Luis García Barrientos, «Punto de vista y teatralidad (El ejemplo de Buero Vallejo)», *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanis-*
mos, Madrid, 20-24 de junio de 1983 (en prensa).

VICENTE.....	Jesús Puente
EL PADRE.....	Francisco Pierrá
MARIO.....	José María Rodero
LA MADRE.....	Amparo Martí
ESQUINERA.....	Mari Merche Abreu
CAMARERO.....	Norberto Minuesa,

bajo la dirección de José Osuna y con decorado de Sigfrido Burman. Constituyó un gran éxito de público. Se mantuvo en cartelera toda la temporada, hasta el 7 de junio de 1968, y fue llevado después en gira por toda España. Las críticas fueron, en general, muy positivas. La importancia de la obra fue reconocida por casi todos, aunque no faltaron «contestaciones» ideológicas ni algún reparo dramático, principalmente en relación con los experimentadores. El ambiente de polémica en que se vio envuelta contribuyó seguramente al éxito de la obra: *El tragaluz* se convirtió en un espectáculo «que había que ver». Por primera vez se hablaba abiertamente, sobre un escenario, de la guerra civil desde el punto de vista de los vencidos. La aparición de personajes-narradores, en un marco de ficción científica, constituía una llamativa novedad formal, cuando no había podido verse todavía *La doble historia del doctor Valmy*. Todo ello, unido a los muchos aspectos de la obra que reclaman una interpretación, explica que ésta sea, entre las del autor, una de las más —y más pronto— estudiadas.

Buero Vallejo había comenzado a escribirla a principios de 1965 y la tenía terminada en el otoño de 1966. Según relata José Osuna,

en una primera lectura en casa de Tamayo, en la primavera del 67, la obra duró cerca de tres horas. Cuando Buero la leyó a la compañía ya había suprimido cerca de media. Pero, aun así, sobraba otra media (...). Dedicamos la primera semana de ensayos a cortar y simplificar.²¹

Para los detalles de la puesta en escena, remitimos a las palabras del propio José Osuna reproducidas en el documento número 5.

²¹ «Las dificultades de mi puesta en escena», *Primer Acto*, núm. 90 (1967), p. 16.